UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00391118 7

HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS

82
9467

GIOTTO UND DIE GIOTTO-APOKRYPHEN

A + B
G

GIOTTO

UND DIE

GIOTTO-APOKRYPHEN

VON

FRIEDRICH RINTELEN

507767
26. 5. 50

1912

MÜNCHEN-LEIPZIG BEI GEORG MÜLLER

ND
623
G6R5

COPYRIGHT 1911 BY GEORG MÜLLER IN MÜNCHEN

INHALT

Seite

Vorwort

Erstes Buch: Die Capella dell'Arena in Padua und die Akademie-Madonna — Die Begründung von Giottos Stil . 1

Erstes Kapitel: Zur Einführung 3

Zweites Kapitel: Das Bild und die Erzählung 11

Drittes Kapitel: Der Raum und die Figur 68

Viertes Kapitel: Das Jüngste Gericht und die allegorischen Figuren 104

Fünftes Kapitel: Die Akademie-Madonna 123

Zweites Buch: Die Kapellen in S. Croce zu Florenz — Die Vollendung von Giottos Stil 129

Erstes Kapitel: Allgemeines — die Peruzzikapelle . . . 131

Zweites Kapitel: Die Bardikapelle 155

Anhang 172

Drittes Buch: Die Giotto-Apokryphen 175

Erstes Kapitel: Die Franziskuslegende in Assisi . . . 177

Zweites Kapitel: Ueber Giottos Tätigkeit in Rom . . 211

Drittes Kapitel: Die Allegorien 226

Viertes Kapitel: Die Malereien im Querschiff der Unterkirche in Assisi 237

Fünftes Kapitel: Die Magdalenen-Kapelle 248

Sechstes Kapitel: Tafelwerke und Kruzifixe 257

Anmerkungen 271

Vorwort

Die Studie über die Kunst Giottos, die ich hier vor das kunstgeschichtliche Publikum bringe, hat einzig die Tätigkeit Giottos als Maler zu ihrem Gegenstand. Was Giotto als Baumeister gewesen ist, können wir heute nicht mehr mit auch nur einiger Sicherheit angeben, und die wenigen Bildhauerarbeiten, die im Zusammenhang mit ihm zu stehen scheinen, spielen in der Geschichte der italienischen Plastik keine hervorragende Rolle. Ich wollte nicht eine Biographie Giottos verfassen, sondern das Stück Geschichte der Malerei wollte ich schreiben, mit dem der Name Giottos verbunden ist.

Es schien mir dabei, dass die gute Geschichtsschreibung nicht darauf aus ist, alle möglichen Aspekte ihres Gegenstandes zu geben und dass sie noch weniger die Auflösung des Charakters der einzelnen Phänomene in allgemeinen „entwicklungsgeschichtlichen" Begriffen duldet, sondern dass sie den gegebenen Stoff unter einigen wesentlichen Gesichtspunkten nach seiner Besonderheit und seiner Bedeutung mit aller möglichen Intensität ins Licht zu stellen sucht.

Die Betrachtung der einzelnen Bilder selbst war mir das wichtigste; wirkliche und dauerhafte geschichtliche Erkenntnisse auf dem Gebiete der Kunst können nur in dem Masse gewonnen werden, als das einzelne Kunstwerk mit den Sinnen und mit dem Verstand genossen wird. So oft heisst es in den Monographien: man müsste Bild für Bild durchnehmen, aber es hat sich noch keiner dieser Mühe unterzogen. Man gibt wohl einen kurzen Bericht über die Bilder, aber man begnügt sich damit, auf besondere Stellen „naturalistischen Könnens" oder einzelne gefühlvolle Momente in den Kompositionen hinzuweisen, während doch darauf einer so durch und durch logischen Kunst gegenüber alles ankommt, das Gefüge darzustellen, und nur auf diesem Wege das starke Grundgefühl, aus dem diese Kunst hervorgegangen ist, und das allein wichtig ist, nacherlebt werden kann. Jene gefühlvollen Momente dage-

gen sind nichts als bereits oder bald abgenutzte Zitate ohne künstlerischen Nährwert.

Dem Arenazyklus habe ich die Hauptaufmerksamkeit geschenkt, weil dessen Bilder bis jetzt am wenigsten durchdacht worden sind, und weil nur, wenn die künstlerischen Ideen dort klargelegt sind, die Darstellung der Vollendung von Giottos Stil einen sicheren Unterbau hat, auf dem sie sich erheben kann. Ich glaube nicht, die späteren Werke nachlässig behandelt zu haben, aber auf die Entwicklung der künstlerischen Werte in der Arena bin ich viele Jahre hindurch immer wieder zurückgekommen; so dass ich jetzt nur zu hoffen wage, von meinen Bemühungen möchte der Leser keine peinliche Nachwirkung verspüren.

Die „Apokryphen" bilden keinen Anhang zu den echten Werken, sondern sie nehmen einen Teil des Buches neben ihnen ein. Auch sie sind ein Stück Geschichte, das durch das Verhältnis der Bilder zu Giotto, sei es nun des Zusammenhanges oder des Gegensatzes von grosser Wichtigkeit ist. Ihr Studium, die Erkenntnis ihrer Verschiedenheit oder Aehnlichkeit mit Giotto ist ein so wertvolles Mittel, das Verständnis von Giottos eigener Kunst zu vertiefen, dass sich in mancher Hinsicht das System Giottos erst in ihrer Betrachtung ganz erschliessen wird. Denn das Besser oder Schlechter als Tatsache war mir weniger interessant als die Erfassung der Eigenart der von mir für apokryph gehaltenen Werke. Darum spielen auch in meiner Beweisführung äusserliche Symptome eine möglichst geringe Rolle; es sollte ein komplettes Bild des inneren Wesens der verschiedenen Werke gegeben werden.

Obschon ich vielfach in Gegensatz zu anderen Forschern getreten bin, trägt, denke ich, mein Buch nicht den Charakter einer Streitschrift; nach bestem Wissen habe ich unfruchtbare Polemik um Kleinigkeiten vermieden. Andrerseits hat es aber auch wenig für mich zu bedeuten, ob Ciceroni und Guide den grossen Namen Giottos auch ferner unnützlich führen werden; was ich hier abhandle, ist eine rein esoterische Angelegenheit der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft. —

Dass meine Darlegungen von einer grossen Reihe schöner Abbildungen begleitet werden konnten, das habe ich einer Beihilfe des Königlich Preussischen Ministeriums der Geistlichen- und Unterrichts-Angelegenheiten zu verdanken, die mir auf die Fürsprache des Herrn Geheimrat Dr. Schmidt gewährt worden ist.

1911. RINTELEN.

ERSTES BUCH

DIE ARENAKAPELLE IN PADUA UND DIE AKADEMIE-MADONNA — DIE BEGRÜNDUNG VON GIOTTOS STIL

ERSTES KAPITEL

ZUR EINFÜHRUNG

Der Gemäldezyklus der kleinen Marienkapelle in der altrömischen Arena zu Padua gilt seit langem, heute aber mit einer strengeren Ausschliesslichkeit als jemals zuvor für das grosse, typische Werk der aufblühenden italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Die Kapelle, die unter sorgsamer Pflege noch wohl erhalten steht, ist eine Stiftung des Paduaner Bürgers Scrovegni gewesen, der sich überhaupt hervorgetan hat, vor allem aber ein verständnisvoller Förderer der bildenden Kunst gewesen ist. Aus alten Aufzeichnungen wissen wir, dass die Kapelle im Jahre 1305 eingeweiht worden ist, und wenn die Malereien auch damals vielleicht noch nicht vollendet waren, so weist ihr Stil sie doch mit grosser Bestimmtheit noch in das erste Dezennium des Jahrhunderts. Seit alters wird als der Maler des umfangreichen Kapellenschmuckes GIOTTO DI BONDONE genannt, und wir haben keinen Grund, an der Richtigkeit dieser Ueberlieferung zu zweifeln; der Augenschein, der uns in den Bildern der Arena eine der schönsten und zugleich frühesten Leistungen der Trecentokunst kennen lehrt, stimmt mit der Geschichte aufs beste zusammen, die Giotto als den unerreichten Begründer einer neuen Malerei bezeichnet.[1])

Das Kirchlein ist eine schlichte, flachgewölbte Halle, an die sich ein in zierlicher Gotik gehaltener Chor anschliesst. Während der Chor den Schmuck späterer und verschiedener Hände zeigt[2]), ist die Halle selbst über und über mit Malereien verziert, die einheitlich empfunden sind und in allen wichtigen Teilen auch von einer Hand allein ausgeführt worden sein müssen.[3]) An den Langwänden sind auf achtunddreissig

Bildern Szenen aus dem Leben und der Legende Christi und Mariä dargestellt; die Eingangswand ist mit einer grossen Schilderung des Jüngsten Gerichts bedeckt und über dem Bogen, der sich zur Tribuna öffnet, ist nach der uralten Weise der Maestàbilder, der thronende, von Engeln umschwebte Gott-Vater dargestellt. Er gehört zusammen mit dem Engel und der Madonna der Verkündigung, die rechts und links, da, wo die Lünette über dem Bogen sich zu runden beginnt, knien.[4]) Die Darstellung der Verkündigung fällt zwar aus dem Gange des historischen Zyklus nicht heraus, aber sie nimmt, zumal im Zusammenhang mit der himmlischen Szene darüber, doch eine hervorragende Stellung ein. Auch das entspricht altem Brauch[5]), aber in der Arenakapelle hat es noch besonderen Sinn, denn sie ist der Madonna Annunziata ganz speziell geweiht.

Die Bilder an den Langwänden grenzen nicht hart aneinander; sie sind durch gemalte Rahmen umschlossen,[6]) und wo nicht Fenster die Mauern unterbrechen, sind breite Ornamentstreifen zwischen die Bilder gezogen. In der Mitte und dort, wo die Seitenwände mit Eingangswand und Triumphbogen sich treffen, setzen sich diese Streifen als gemalte Gurten an der Wölbung der Halle fort. Es entstehen so an der Decke zwei grosse gerahmte Felder, die in reinem Blau gehalten, mit goldnen Sternen verziert sind und in regelmässigen Abständen Rundbilder tragen. Jedesmal in die Mitte ist ein grosses Rundbild gebracht: Darstellungen des segnenden Christus und der Maria mit dem Kind. Um diese Hauptstücke herum sind in beträchtlichem Abstand je vier kleinere, einfacher gerahmte Brustbilder von Propheten geordnet. In den gemalten Gurten begrenzen zwei schmale Ornamentstreifen eine breitere Fläche, in welche wiederum in regelmässig abwechselnden Rahmen Brustbilder von Heiligen gefügt sind.

Die ganze Dekoration der Wölbung beruht auf der alten byzantinischen Tradition, aber mehr in dem Sinn, dass sie von ihr Motive hat, als dass sie ihren Geist fortzusetzen gedächte. Die Heiligengestalten und jene Ikonen, aus denen die Rundbilder und die Gurtenfiguren Giottos hervorgegangen sind, bedeuten im Schmuck der byzantinischen Heiligtümer ebensoviel wie die historischen Kompositionen. Sie bilden dort ein zusammenhängendes Ganze, in dem jede Gestalt nach ihrer Würde als Patriarch oder Prophet oder Apostel oder Märtyrer ihren bestimmten Platz im Verhältnis zu dem grossen Brustbild des Pantokrator einnimmt[7]) und man kann sagen, dass diese grossen Figuren und Halbfiguren, die allenthalben mit ihren ernsten Gebärden dem Andäch-

tigen die Macht des himmlischen Reichs verkünden, den grössten Anteil an der erhabenen und unbegreiflichen Stimmungsgewalt der orientalischen Kirchen haben. In der Arenakapelle ist die harmonische Gliederung der Wölbung und das Hervorleuchten der Rundbilder aus dem sternbesäten blauen Grunde von solcher Leichtigkeit und so liebreizend in seinem Ernst, dass der Betrachter im Blick nach oben sich zwar immer in eine Region hieratischer Weihe versetzt fühlen wird, aber doch niemals etwas von der Grösse empfinden kann, die uns in byzantinischen Kirchen bis zur Aufhebung aller unserer Widerstandskraft umfängt, so dass wir den Gedanken der alten symbolischen Theologie verstehen, nach welchem die Kirche als ein Abbild des Himmels anzusehen ist.[8]) Bei Giotto sind die grossen Wirkungen orientalischer Splendidität zu einem zwar ausdrucksvollen, aber immerhin zu einem Zierat zusammengesunken.

Die gemalten Gurten an der Decke sind ein architektonischer Gedanke; wie sie mit den Streifen zwischen den Bildern unlöslich verbunden sind, so haben sie auch auf die gemalte Wandverkleidung unterhalb der Bilderstreifen Beziehung. Ein mageres, zierliches Zahnschnittgesims geht rings an den Wänden der Kapelle unter den Bildern entlang; darunter breiten sich, von durchlaufenden Streifen oben und unten eingefasst, in schöner Marmorierung gemalte quadratische Steinplatten aus, von denen immer zwei zusammen ein Paar bilden, dessen Breite mit der eines Gemäldes in dem historischen Zyklus übereinstimmt. Zwischen jedem Doppelfeld ist in Grau eine allegorische Figur — das Symbol einer Tugend oder eines Lasters — gemalt, der eine flache rechteckige Nische als Hintergrund und Rahmung dient.[9])

Indem sich nun dieser gemalte Blendsockel auch unter dem Jüngsten Gericht und an der Tribunenwand hinzieht, besitzt er eine nirgend gestörte Kontinuität, deren zusammenfassende Kraft für den ruhigen Eindruck des Kapellenschmucks von grosser Bedeutung ist: er ist eine feste und präzise Basis für die heitere Mannigfaltigkeit der Farben und Umrisse in den erzählenden Bildern; zusammen mit der Wölbungsdekoration bildet er ein architektonisches System, das sich als eine Vorahnung der grossen architektonischen Ideen der Renaissancedekoration darstellt. Mehr als eine Vorahnung ist es freilich nicht, denn in Giottos Absicht hat es noch nicht gelegen, dem Raum durch die Anordnung und Verknüpfung der Bilderfolge ein neues Wesen aufzuprägen. Wodurch die Malereien der Sixtinischen Decke zuerst das Staunen des Betrachters erwecken, ist das, was sie aus der unansehnlichen und flachen

Decke gemacht haben. Geräumigkeit und Pracht und Gliederung scheinen die ersten Vorstellungen gewesen zu sein, die Michelangelos Phantasie beim Anblick der weiten Fläche belebt haben. Giotto dagegen lässt den Raum neutral. Er hat ihn aufs glücklichste verstanden auszunutzen, aber nirgend führt er das Interesse auf den Raum selbst. Der Gemäldezyklus fügt sich dem Kirchlein durch die Vermittlung der architektonischen Ornamente nicht als ein Werk der Dekoration ein, sondern so, dass die Wirkung eines Geschmeides entsteht, das in reizendem Schreine gefällig ruhend, dennoch ganz allein für sich das Auge einnimmt.

Die Kirchenwände präsentieren dem Blick die Gemäldefolge. Das ist ein Verhältnis, das der alten und natürlichen Unterordnung der schmückenden Kunst über die konstruktive entgegengesetzt ist. Diese Umkehrung darf nicht als Sache des Zufalls angesehen werden, als ob die besondere Schlichtheit der Arenakapelle sie verursacht hätte. Vielmehr wird man annehmen müssen, dass die Kapelle in so grosser Einfachheit eben mit Rücksicht auf die von vornherein geplante Gemäldefolge gehalten worden ist. Aehnlich wie das dreizehnte Jahrhundert vielerwärts in Italien hat Kirchen entstehen lassen, die nicht sowohl als Heiligtümer gedacht waren, sondern vor allem den Versammlungen um den Prediger günstigen Raum bieten sollten, so dass sie fast den Charakter von Nutzbauten tragen, ähnlich haben Scrovegni und die Künstler, welche ihn berieten, im Gefühl für das Bedürfnis der in glänzender Entwicklung stehenden Malerei nach unabhängiger Gestaltung und Wirkung, der freien Betätigung des Malers recht eigentlich einen Platz hergerichtet, das religiöse Bedürfnis der frommen Stiftung in einer bis dahin unbekannten Enge mit dem Verlangen nach der darstellenden Kraft der Malerei verbindend. Es sollte ein Werk entstehen, in dem die Malerei ebensoviel bedeutete, wie die Plastik an den Kanzeln der Pisani und ihrer Schule. So, als ein Monument der Emanzipation der Malerei in dem Augenblick ihrer frischesten Entfaltung hat die Arenakapelle die Bedeutung eines historischen Symbols erster Ordnung. Wie lehrreich, dass man sich dieser Bedeutung nicht klar werden kann, ohne neben dem grossen Künstler, der schliesslich das Werk schuf, den vornehmen und gebildeten Mann im Geiste zu sehen, der sich eine Privatkapelle baut, um sie nach seinem persönlichen Geschmack und nach der Liebhaberei des Zeitalters auszustatten: ein Typus dieser klaren, neue Ziele sich setzenden Zeit ebenso wie Giotto selbst.

Die Bilder nun, die aus der Herrschaft der Architektur befreit sind,

machen eine Einheit aus, die allein auf ihrem inneren Zusammenhang beruht. Kaum hat das Auge den Gegensatz zwischen dem hellen Licht draussen und dem sanften Glanz der heiteren, vielfach gebrochenen Farben in den Gemälden der Kapelle überwunden, so findet man sich schon, ohne recht zu wissen wie, auf dem Wege, der heiligen Geschichte zu folgen, wie Giotto sie erzählt. Nun zeigt sich, wie wichtig es ist, dass diese Kunst auf die stimmungsvolle Imposantheit der himmlischen Gestalten verzichtet hat: sie darf nicht überwältigen wollen, da sie sich an die freie und ruhige Betrachtung wendet.

Hier und dort in den unteren Bilderreihen eine Gebärde, eine Figur, die mächtig zu uns spricht; ein seltsames Gefühl der Bewegung im Anblick so vieler und verschiedener Bildumrisse: wie wenn uns die Schicksalsfülle, die darin umschlossen ist, ergriffe; dann aber gleitet das Auge hoch hinauf, wo, noch in der Beugung des Gewölbes, die ruhig bewegten Szenen der Vorgeschichte Christi sich hinbreiten, und bereits vertrauen wir uns dem gleichmässigen Fluss der Bilderfolge an, der uns aus dem engen Kreis der Voreltern der hl. Jungfrau zu den heiteren Szenen des Jugendlebens und der Vermählung Mariens führt. Es folgen die feierlich ernsten Begebenheiten der Menschwerdung und Kindheit Christi; in ein paar kräftigen, breiten Szenen die Schilderung der öffentlichen Wirksamkeit des Herrn, dann die Passion und endlich der Kreuzestod mit der Beweinung und den geheimnisvollen Ereignissen, die dem Tode Christi gefolgt sind; die Herabkunft des heiligen Geistes auf die Apostel schliesst den Zyklus ab.

Sechs Bilderstreifen sind es, und jeder von ihnen stellt einen geschlossenen Abschnitt dar, wie die Bücher einer Epopöe. Diese durchsichtige Gliederung des Stoffes, die der aufmerksamen Betrachtung nicht lange verborgen bleiben kann, ist von hohem Wert. Sie bringt in den Zyklus eine weithin sichtbare Bestimmtheit der Form, sie macht, dass das einzelne Bild als ein Glied des grösseren Ganzen an der Stelle, an welche es gehört, im Gedächtnis haften bleibt; sie lässt uns das Wirken eines freien und überlegenen künstlerischen Willens bis zur Greifbarkeit deutlich werden.

Giottos Künstlertum steht dem altgeheiligten Stoff unvermittelt gegenüber. Durch keinerlei symbolische oder sonst spekulative Rücksicht gebunden, wählt Giotto in dem Vorrat der überlieferten Szenen aus. Nichts hat er neu erfunden, manches, was man sonst für wichtig hielt, lässt er fort, bei anderm verweilt er länger. Nicht nach dem Gesichtspunkt des Interesses oder der Bedeutung trifft er seine Ent-

scheidung[10]), sondern nach dem Masse der Oekonomie, die den einzelnen Abschnitten kräftigen Fortgang und festen Zusammenhalt sichert. Giotto ist der erste Maler und auch der einzige, unter dessen Hand der ganze neutestamentliche Erzählungskreis starke innere Kongruenz und zugleich ungehemmte Flüssigkeit gewinnt. In der Arena zuerst beruht der künstlerische Genuss auf dem Anteil, den wir an dem Bau der Erzählung, an dem steigenden Ernst und der wachsenden Bedeutung der Ereignisse nehmen; hier zuerst stehen wir unter dem unmittelbaren sinnlichen Eindruck eines reinen, natürlichen Fortgangs in der Folge der Bilder.

Das Problem zyklischer Darstellung ist durch Giotto im Sinne natürlicher Lebensentfaltung gelöst worden. Es gibt Vorstufen für diese Lösung. Das wichtigste ist, was die theologische Dekorationsweise der Byzantiner seit dem Bilderstreit an Auswahl und Zusammenfügung der biblischen und legendarischen Erzählungen geleistet hat. Aber in der byzantinischen Kunst, wo die einzelnen Szenen und die verschiedenen Folgen von Szenen an ihren bestimmten Platz in den formenreichen Kirchen gehören, hat die Zusammensetzung immer einen mehr äusserlichen, materiellen Charakter. So eng die Bilder ihrer kirchlichen Bedeutung nach zueinander gehören, künstlerisch steht doch jede Begebenheit als ein heiliges Symbol oder als eine psychologisch fesselnde Situation für sich. Die Szenenfolgen der östlichen Kunst wirken nie als in sich lebendige Organismen, sondern als Sammlungen von Illustrationen zu einheitlichem Schmuck.[11])

Das Hauptwerk der vorgiottoschen Zyklenkunst der Italiener sind die Malereien der Oberkirche in Assisi, mit deren Ausführung man bald nach 1250 begonnen haben wird.[12]) In dieser stattlichen und einfachen Kirche liegt alles offen ausgebreitet da. Es gibt keinen Teil, der in unbestimmtes Dämmerlicht sich zurückzöge, klar steigen die Wände des Langschiffs und der beiden Querarme in die Höhe. Nirgends eine Stelle von so hervorragender Bedeutung, dass sie zu Gemälden von imposanter und erschütternder Fernwirkung Anlass gäbe; keine Kuppel, keine geschlossene Apsis. Auch nichts von der Mannigfaltigkeit der Formen, die den Malereien allenthalben unbestimmte und wechselnde Grenzen setzen. Vielmehr verhältnismässig wenige scharfumzogene und regelmässig wiederkehrende Flächen und auf ihnen Gemälde, die, statt glänzende und weiche Architekturformen zu umspielen, sich selbst zur Geltung bringen, kraftvoll wie gewappnete Heerhaufen. Wir werden noch sehen, wie die innere Haltung der Bilder dieser Veränderung ihrer

Padua. Geburt Christi. — Giotto.

äusseren Stellung entspricht, hier ist es nur notwendig zu sagen, dass die exponierte Lage der Gemälde in der Oberkirche und ihre unterschiedslose dekorative Wichtigkeit das Gefühl für lebendige Balancierung innerhalb eines festbegrenzten Ganzen geweckt oder wenigstens gestärkt hat. Besonders die Erzählung aus dem Alten und Neuen Testament an den Wänden des Langhauses trägt einen spannenden Charakter, der den Beschauer die Folge der Begebenheiten wenigstens einigermassen nacherleben lässt. Freilich von der Art Giottos, uns ganz in den Gang der Geschichte hineinzuziehen, ist dieser Zyklus noch weit entfernt. Schon dadurch, dass die alte theologische Gegenüberstellung der beiden Testamente beibehalten wurde, bleibt etwas Starres in der Erzählung. Infolge des Hin und Her werden wir in keiner der beiden Folgen wirklich heimisch, und unter den alttestamentlichen Bildern sind so viele ohne lebendiges Interesse behandelt, dass man vor ihnen oft genug nach den naiven Reizen und der edlen Eleganz der guten byzantinischen Mosaiken zurückverlangen wird.

Vor allem aber fehlt nun den ducentistischen Bilderfolgen in Assisi das, was die höchste Kraft der Giottoschen Darstellung ausmacht: dass nämlich alle Begebenheiten als die natürliche Spiegelung des Wesens und der Gewalt der heiligen Personen erscheinen. Indem wir der Reihe der Bilder Giottos folgen, indentifiziert sich unsere Phantasie mit den Hautpgestalten. Wenn sonst das Interesse an die Tatsächlichkeit der altvertrauten, und doch mit einer Art fremder Scheu empfundenen Begebenheiten gebunden war, so fühlen wir uns im Arenazyklus persönlich angesprochen: Christus und Maria sind hier die Helden des grossen gemalten Epos, das aus den mittelalterlichen Darstellungen der neutestamentlichen Erzählungen irgendeinmal hat entstehen müssen.

Giotto hat das in langen Jahrhunderten zur festen Tradition gewordene Gefühl für die tiefe Bedeutung der heiligen Erzählungen naiv geteilt. Die harmonische Grösse seiner Auffassung darf nicht in irgendwelchem besonderen Sinne auf eine religiöse Stimmung zurückgeführt werden. Dass Giottos Kunst auf frommen Erschütterungen oder auf einer Begeisterung beruhe, die in romantischem Zusammenhang mit dem erregenden Auftreten des hl. Franziskus zu setzen wäre, ist die Meinung einer allzusehr um Stimmung bemühten Geschichtsbetrachtung. Die Klarheit und der freie, weite Blick der Giottoschen Kunst steht ihr deutlich entgegen. Man wird die Namen Franziskus und Giotto nicht in engere Beziehung zueinander setzen dürfen, als regelmässig zwischen bedeutenden Erscheinungen desselben Jahrhunderts be-

steht.[13]) Giotto gehört mit Männern von dem Schlage des Dante und des Thomas von Aquino zusammen, die auch nicht von der Welle franziskanischer Begeisterung getragen waren, sondern in denen die jahrhundertlange Arbeit der mittelalterlichen Kultur endlich auch in Italien jenes feste Resultat hervorgebracht hat, das zur Basis eines neuen Zeitalters hat werden können. Nicht von der Gesteigertheit „moderner" Stimmung ist Giottos oder Dantes Kunst erfüllt, sondern von jenem Gefühl für die objektive Hoheit der heiligen Ueberlieferungen, das eine der Grundkräfte des Mittelalters gewesen ist. Dieses Gefühl wird bei Giotto zu ruhigem Genuss, zu einem rein künstlerischen Erlebnis, das wenig mit der Predigt des Franziskus zu schaffen hat, aber sehr viel mit der geistigen Freiheit, zu welcher Italien im dreizehnten Jahrhundert durch die neugeknüpften Beziehungen zu der übrigen abendländischen Kultur und durch die Entwicklung der politischen Verhältnisse gebracht worden ist. Man muss den frohlockenden Laut freien Künstlertums vernehmen, mit dem Dante den Virgil im ersten Gesang begrüsst:

Or sei tu quel Virgilio e quella fonte,
Che spande di parlar si largo fiume? . . . .
Tu se' lo mio maestro e il mio autore:
Tu se' solo colui, da cui io tolsi
Lo bello stile, che m' ha fatto onore. . . .,

so hat man eine Vorstellung von der hochgemuten Verfassung, in welche Giotto durch die Erkenntnis der Gestaltbarkeit der alten Bildtypen versetzt worden ist. Diese Erkenntnis ist das festeste Band, das den Maler an die heiligen Erzählungen gebunden hat.

ZWEITES KAPITEL

DAS BILD UND DIE ERZÄHLUNG

Giotto ist nicht der schlichte Erzähler, als den man ihn bisweilen charakterisiert hat. An munterer Anschaulichkeit wird er von seinen sienesischen Zeitgenossen übertroffen, und die Sinnenfälligkeit seiner Schilderung erscheint nie so unbedingt, dass wir nicht über ihr eine höhere Absicht annehmen müssten.

Giotto ist im Anblick einer monumentalen Kunst hohen Stils gross geworden. Davon wird man ausgehen müssen, wenn man zu deutlicher Auffassung seiner künstlerischen Absichten gelangen will. Die Kanzel des Niccolo Pisano in Pisa, die Mosaiken und Fresken des späten Ducento sind von einer Macht des Eindrucks, die gerade in letzter Zeit von vielen sehr lebhaft empfunden worden ist. Die Gewalt dieser Werke ist grundverschieden von der Majestät rein byzantinischer Dekorationswerke. Denn während diese auf abstrakter Hoheit beruht, zieht die italienische Ducentomalerei ihre Imposantheit, je weiter sie fortschreitet, desto klarer und kräftiger aus dem Versuch in ungefüge Massen organische Disposition zu bringen und so grosserfüllte Bilder zu schaffen. Nur haftet an dieser Imposantheit noch viel leere Konvention, die Wirkung blosser Ausgedehntheit spielt darin eine übergrosse Rolle. Mit den heiligen Erzählungen selbst verfuhr man gewalttätig und rücksichtslos, man schloss sie in trotzige, fast drohende Formen ein, und andererseits: wo nicht grosse Flächen diesem Stil zu Hilfe kamen, da erwies er sich als machtlos. Eine kleinliche Anekdotenmalerei begegnet uns auf den Tafelbildern, wo ein Kranz von Historien eine riesenhafte Heiligengestalt oder einen Kruzifixus umrahmt. Sie ist die notwendige

Begleiterscheinung jener noch mit unmässigen Effekten rechnenden grossen Wandbilder, und man darf behaupten, dass derselbe Widerspruch, der bei den verschiedenen Darstellungsformen hervortritt, auch in die grossen Fresken selbst Eingang gefunden hat und sie von der ganz reinen Wirkung durchsichtiger Erzählung ausschliesst.

Eben darum, weil der Stil der Ducentisten nicht ausgeglichen, nicht innerlich rein gewesen ist, war es notwendig, dass Giotto sich in Widerspruch zu ihm gesetzt hat. Er tat das als Revolutionär, aber nicht in jenem groben Sinn, dass er an die Stelle des Alten etwas ganz anderes, etwas realistische Situationsschilderung, hätte setzen wollen, sondern indem er die Grösse des „byzantisierenden" Stils zu der edlen Hoheit freier Flächenwirkung läuterte. In der Flächengestaltung findet Giottos Stilwille seinen vornehmsten Ausdruck. Durch sie steht er im Gegensatz, aber auch in Kontinuität mit der ihm vorangehenden Malerei.

Die Bildfläche soll voll und hell erklingen — das ist Giottos künstlerisches Anliegen. Seine Kompositionen sind nicht auf Drastik gestellt, und man hat das Künstlertum Giottos auch dann noch nicht richtig gekennzeichnet, wenn man ihm neben der realistischen Kraft monumentale Gewalt zuspricht. Das Wesentliche liegt vielmehr in der freien Art, mit der Giotto die Szenen in die Bildfläche eindringen und sie beleben lässt, mit der er durch den Rhythmus der Anordnung in der Fläche die Szenen zu Bedeutendheit, ihren nächsten Sinn zu Idealität erhebt. Dass die rhythmische Gestaltung der Fläche Selbstzweck zu sein scheint, und dass doch die Melodik in dem Verhältnis der Körper zueinander identisch ist mit dem Wohllaut kräftiger und durchsichtiger Erzählung, das ergibt den besonderen Zauber, der Giottos Bildern ganz allein oder wenigstens in hervorragendem Masse eigentümlich ist.

Das innige Verhältnis zwischen Flächengestaltung und Erzählung macht die Begebenheiten und ferner alles, was Giotto aus der Natur in seine Darstellungen aufnimmt, der Harmonie der Kompositionen teilhaftig, und umgekehrt bewirkt es, dass alle Harmonie in der Komposition aus den geschichtlichen Vorgängen selbst und aus der Natur frei emporzusteigen scheint. Giottos Schönheit ist voll jener reizenden und kräftigen Naivität, die uns das tiefe lebendige Verhältnis von Kunst und Natur in reiner Frische empfinden lässt. So wird diese Kunst zum Beispiel einer elementaren ästhetischen Wahrheit. Nicht irgendeine rechnerisch feststellbare Regelmässigkeit der Anordnung, der Zusammenstimmung kann einem Kunstwerk Klarheit geben. Denn, weil in

die Natur uns einzuführen immer der tiefste Sinn und beste Zweck des Kunstwerks bleibt, so kann echte künstlerische Klarheit nur dadurch entstehen, dass die Darstellung sich den Zweck setzt, dem Körper oder dem Vorgang Durchleuchtung zuteil werden zu lassen. Wenige Bilder der wegen ihrer Klarheit gefeierteren Hochrenaissance dürften in dieser Art Klarheit mit den Bildern Giottos vergleichbar sein; die Grösse ihres dem Wesen nach repräsentativen Stils steht oft genug in schroffem Gegensatz zum Inhalte der Darstellung. Weil aber die Kunst der Hochrenaissance die ästhetischen Begriffe bei uns in hohem Masse bestimmt hat, so hat es kommen müssen, dass man an die Kunst Giottos mit Ansprüchen an Klarheit herantrat, für die grade die klarsten seiner Bilder unklar sind. Alle Bilder von Giotto, welche in leicht zu überblickendem, als dekorativ zu interpretierendem Linienschema angelegt sind, erfreuen sich grosser Schätzung; die anderen aber, wie das Abendmahl, oder das Pfingstbild, oder die Kreuzigung, wo die Konstruktion ohne Rest in der lebendigen Erscheinung des Bildes aufgegangen ist, gelten für schwächere oder sogar für Atelierprodukte.[14])

Giottos Erzählungen sind Architekturen. Jedes einzelne Moment wird genau bewertet und in scharfer Sonderung in das Bild so eingeordnet, dass seine gegenständliche Bedeutung Art und Mass seiner rhythmischen Funktion bestimmt. Alles steht in präzisester Relation und die Klarheit der Handlung in Giottos Bildern ist im wesentlichen das Resultat der prägnanten Rhythmisierung der Flächen. Ein federndes Spiel von Kräften, ein Gewebe eindeutiger Beziehungen, das ist Giottos Erzählung.

Die Architektonik der Giottoschen Bilder bewirkt, dass sie eine Welt sind, die mit der unseren unvergleichbar ist. Nichts von zuständlicher Breite ist darin: statt zufälligen Situationen, die mit der tiefen oder quälenden Gewalt des Gegenständlichen wirken, finden wir die ruhigen Reize abstrakter Darstellungen. Wie wenn eine logische Entwickelung gegeben werden sollte, so fasst Giotto die einzelnen Teile nicht als Momente in einem Schauspiel auf, sondern als Faktoren, in deren Zusammenwirken der Vorgang nach seiner symbolischen und begrifflichen Bedeutung hervortritt. Dies Darstellungsprinzip hat im Laufe der Jahrhunderte manche unechten Werte in die Kunst getragen, aber gerade auf ihm beruht die ganze Stärke der italienischen Malerei, und bei Giotto im besonderen ist es die Quelle der unbedingten Sicherheit, der nervigen Energie und der hohen epischen Weihe, die über allen seinen Gemälden ausgebreitet ist. In ruhige Helle und objektive Ferne sind die

Begebenheiten gesetzt. Dieselbe Kraft ist dabei wirksam, welche den grossen florentinischen Geschichtsschreibern bis auf Machiavelli so klare Aufrisse der Weltgeschichte und so sichere Durchblicke durch die verwirrtesten Zusammenhänge hat gelingen lassen; dieselbe auch, die dem ganzen Wesen der Florentiner die elastische Aktivität aufprägt und die sie mit so starker Leidenschaft für die Politik erfüllt hat.[15]) Es gibt Stellen im Arenazyklus, wo der pragmatische Sinn so scharf hervortritt, dass man auf Momente nicht weiss, ob man mehr den Künstler oder den grossgesinnten Historiker bewundern soll. Aber obschon Giotto die Konturen der Erzählung hie und da einmal allzu spröde führt, seine Anschauung ist doch viel zu rein und reich, als dass er wie ein Maler von Historienbildern vor uns stünde, der die sogenannten unvergesslichen Ereignisse der Geschichte mit einer gewissen dogmatischen Prätension schildert und einem einzelnen Moment pathetische Bedeutung verleiht. In Giotto lebt das einfache Gefühl für die Würde der Symbolik, wie der einzelnen Begebenheit, so der grossen Folge. Darum ist der Vorgang selbst ohne Anspruch, nur ein typisches Erlebnis des natürlichen Menschen, und indem sich die bunte Fülle der Begebenheiten vor uns ausbreitet, nicht in dramatischer Steigerung,[16]) sondern im freien Wachsen menschlichen Lebens blicken wir in das ewig gleiche Spiel der Natur. Unter dieser Rücksicht hätte es ein Recht, vergliche man Giotto mit Homer. Nicht, dass man wagen dürfte, den grossen Maler dem einzigen Dichter an die Seite zu stellen, denn neben dem Starkmut und der Sinnenkraft des Griechen wirkt Giotto fast zag und abstrakt. Aber es ist Homerisches in ihm. In seinen Bildern ist eine Ahnung jener heiteren Vermählung der Begebenheiten zwischen den Menschen und der Natur, die den Dichter jeden Tag des Kampfes oder der Verhandlung oder der Feier mit dem Blick auf die emporsteigende Sonne beginnen lässt.

Die Grösse der Disposition in Giottos Bildern bewirkt, dass nichts darin ist, was sich nicht vollkommen rein darstellte. Es gibt bei Giotto keine Figur, deren Existenz beengt oder unbestimmt wäre, jede ist, was sie ist, mit ganzer Energie. Weder dumpfe Allgemeinheit noch irgendeinen heraustretenden Effekt gibt es in dieser Kunst. Nichts, was der Phantasie des Künstlers von Wert ist, bleibt nur nebenbei; für alles ist Platz; jedes hat für das Ganze Sinn und Bedeutung, Notwendigkeit. Dieser Tatsache hat sich niemand entziehen können, aber sie wird meistens unrichtig dahin formuliert, Giotto habe sich auf das Notwendige beschränkt.[17]) Handelt es sich wirklich um eine Beschränkung, oder

liegt es nicht vielmehr so, dass Giotto alles, was er brachte, mit soviel Bedeutung auszustatten gewusst hat, dass es mit der Suggestion der Notwendigkeit wirkt? es scheint, dass wir hier vor einem ernsten Fall ästhetischer Gedankenlosigkeit stehen, und so sind einige Worte dazu erlaubt.

Notwendig oder, was dasselbe ist, einfach — das ist das Höchste, was man von einem Bilde aussagen kann, denn es besagt nichts Geringeres, als dass das Spiel der künstlerischen Mittel, des bildmässigen Rhythmus in voller Kongruenz mit dem Thema der Darstellung entwickelt ist. Es bezeichnet die vollkommene Konzentration auf einen einzigen, das ganze Bild gleichmässig belebenden Gedanken. Gerade, weil dieser Begriff der Einfachheit am höchsten von allen ästhetischen Begriffen steht, ist er in seiner Anwendbarkeit der zarteste. In bezug auf Giotto jedoch wird er keineswegs mit Zartheit gebraucht, sondern auf Grund eines gelehrten Vergleiches mit gewissen Malern des Quattrocento, welche die schlichten Themen ihrer Bilder durch Nebenmotive aller Art umranken liessen. Ohne Rücksicht auf das historische Verhältnis Giottos zu diesen Künstlern, nebenbei auch ohne Verständnis für den Wert der quattrocentistischen Auffassung, rühmt man nun als Giottos Einfachheit, dass er all diese „überflüssigen" Dinge „fortgelassen" und sich auf das „Allernotwendigste" beschränkt habe.

Dieser puristischen Vorstellung von Giotto entsprechen die Tatsachen durchaus nicht. Richtig ist, dass Giotto, indem er an die frühmittelalterliche Kunst anknüpft, wie diese in der direkten, nur die Hauptmomente berücksichtigenden Darstellung der überlieferten Begebenheit seine Aufgabe erblickt. Diese Schlichtheit aber, der das Faktum als solches Inhalt genug ist, hat mit künstlerischer Einfachheit gar nichts zu tun. Sie beruht auf einer materiellen Gebundenheit, die für uns, die wir so viele Kunstwerke kennen, denen das fromme Thema nur ein Vorwand zu aller möglichen Gestaltung ist, von hohem Reiz ist, objektiv gesehn aber mit einer gewissen Armut sehr eng verbunden ist. In Wahrheit hat denn auch Giotto daraus hinausgestrebt; seine künstlerische Tendenz äussert sich nicht im Fortlassen und Beschränken, sondern gerade im Gegenteil: in der beständigen Erweiterung und Bereicherung des alten Bildkanons. Bei vielen der Paduaner Fresken liesse sich nachweisen, dass sie im Vergleich zu den älteren Darstellungen mehr Figuren enthalten und auf einer mannigfaltigeren Durcheinanderwirkung von Motiven beruhen. Diese, freilich nur indirekt festzustellende Tatsache ist eine wertvolle Bestätigung des rein sinn-

lich zu gewinnenden Eindrucks, dass Giottos Kompositionsstil gross ist durch freie, liebenswürdige Entfaltung von Glanz und Reichtum.

Das Geheimnis dieses Reichtums nun liegt in der Verschwisterung, die in Giottos malerischem Stil zwischen der Empfindung für Schönheit und Kraft der Flächengestaltung und seinem Verständnis für die Bedingungen und Werte der räumlichen Erscheinung waltet. Von dieser werden wir im Zusammenhang reden müssen, nachdem wir in der Betrachtung der einzelnen Gemälde eine Vorstellung von ihrer Bedeutung gewonnen haben.

In dem Augenblick, da wir beginnen, uns in diese einzigen Beispiele klarer und grosser Bildkunst zu vertiefen, stossen wir auf eine erhebliche Schwierigkeit. Die Frage nach der chronologischen Reihenfolge der Bilder stellt sich uns entgegen. Bis vor einigen Jahren nahm man einmütig an, Giotto sei dem Faden der Erzählung gefolgt und habe mit der Vorgeschichte Christi, also den beiden obersten Bilderstreifen, begonnen und sei dann, langsam in seinem Stil sich vervollkommnend, zum Teil aber auch Gehilfenhände benutzend, bis zu den Bildern der Passion und der Vollendung Christi fortgeschritten. Diese Annahme wird heute nicht mehr von allen geteilt. Sirén[18]) hat zuerst eine chronologische Umstellung vorgenommen. Er bemerkte in der obersten Reihe Bilder, die fortgeschrittener sind als die der nächstfolgenden und nahm an, Giotto habe zunächst an der vom Eingang aus rechten Wand die oberste und die zweite Reihe, dann an der linken ebenso gemalt und in der dritten Reihe sei er auf beiden Seiten gleichmässig fortgeschritten, von der Tribunawand beginnend. Diese Vermutungen wiesen mehr auf die Schwierigkeiten hin, als dass sie sie lösten. Eine durchgreifende Untersuchung hat dagegen vor kurzem A. W. Romdahl vorgenommen.[19]) Er gelangte zu dem Ergebnis, dass die beiden obersten Streifen reifere Bilder enthalten als irgendeiner der unteren, und dass sie durch einen namhaften Zeitraum von diesen getrennt seien. Er beschränkt auch seine Datierungsversuche nicht auf die historischen Gemälde, sondern stellt zu denen aus der Christusgeschichte das Jüngste Gericht an der Eingangswand und zu den späteren die Malereien am Tribunabogen sowie die allegorischen Grisaillen. Im wesentlichen treffen Romdahls Beobachtungen zu: die Bilder der Vorgeschichte arbeiten mit reicheren Mitteln und sind von klarerer Anschauung getragen als die Christusbilder; sie müssen darum hinter diese gesetzt werden.

Padua. Hochzeit zu Kana. — Giotto.

Jedoch bedürfen die Ansichten des schwedischen Gelehrten einiger Einschränkung.

Es ist nicht zu vergessen, dass insbesondere die späten Christusbilder von solch packender Energie in der Auffassung der Erscheinungen sind, und dass sie sich den wuchtigen Themen der Erzählung so voll gewachsen zeigen, dass es wohl zu begreifen ist, wie man über den im Vergleich zu den friedlichen Marienbildern geringeren Reichtum der Mittel hat hinwegsehen können. Die stärkere Problematik beschäftigt die Phantasie so lebhaft, dass sie glaubt, es sei ihr mehr geboten. Das könnte jedoch unmöglich der Fall sein, wenn der tatsächlich vorhandene Unterschied eine so breite Kluft zwischen die Bilderreihen risse, wie Romdahl meint. Gewiss wird man eine Pause zwischen den beiden Teilen des Zyklus annehmen dürfen, in welcher Giotto in einige Distanz zu den früheren Schöpfungen gerückt ist, und in der sich sein Stil gekräftigt hat. Aber lange kann diese Pause nicht gewährt haben, denn die Marienbilder passen im Ton harmonisch in die Stimmung der Christusbilder hinein; ausserdem unterscheiden sie sich nur um einen oder zwei Grad weniger scharf als diese von den späteren Werken des Künstlers: sie gehören, von dort aus gesehen, ganz eng mit den Christusbildern zusammen. Endlich finden sie in den Bestrebungen und Errungenschaften der Christusbilder genügende historische Erklärung; sie sind als die volle Blüte des im innersten Wesen einen und unteilbaren Arenastils zu deuten. Romdahls Meinung, Giotto sei in der Zwischenzeit in Frankreich gewesen, kann zwar nicht bestritten werden, aber beweisen lässt sie sich aus den Stilunterschieden innerhalb des Arenazyklus nicht; diese Unterschiede tragen nicht den Charakter von Gegensätzen.[20]) Wir werden darauf zurückkommen.

Unsere Betrachtung beginnt also mit der GEBURT CHRISTI. Maria lagert auf dem Absatz eines breiten Felsen. Sie hat sich ein wenig aufgerichtet und legt mit ausgestreckten Armen das neugeborene Kind in die Krippe dicht bei ihr; ein Mädchen greift hilfreich zu. Wir folgen der doppelten Bewegung zu der Krippe, vor der Ochs und Esel träge stehen. Weiter wird das Auge fortgeleitet zu dem in ruhigem Schlummer am Boden hockenden Josef. An dessen Seite, in geringer, aber bemerkbarer Entfernung, hat sich eine kleine Schar von Schafen und Böcken niedergelassen, und neben diesen wiederum stehen, dicht an der Bildgrenze, ja von ihr, wie auf der anderen Seite Ochs und Esel, überschnitten zwei Hirtenbuben. Sie blicken aufmerkend nach oben, von wo ein kleiner Engel mit der Gebärde des Lehrens oder Weisens zu ihnen

spricht. Der Engel ist nicht allein, sondern er gehört mit vier andern zusammen, die gleich ihm, über dem Schutzdach, unter dem die heilige Mutter ruht, in reigenhaft lieblicher Anordnung schweben. Der mittelste von den fünf blickt hinab, die übrigen drei sind aufwärts gerichtet und erheben dankend ihre Hände.

Die Bedeutung dieses Bildes liegt nicht in der Anschaulichkeit des Vorgangs. Was wir zuerst sehen, ist nicht ein bestimmter Ort und an ihm ein Beisammensein, sondern wir erblicken menschliche Gestalten und Tiere in charakteristischen Stellungen. Einzelne sind durch Gebärden oder Haltungen sichtbar miteinander verbunden, aber andere sind ganz für sich da und sie wachsen, auch bei langer Betrachtung, nicht zusammen wie die verschiedenen Bestandteile eines einzigen Sehfeldes; kein Stück verschmilzt mit dem nächsten.

Aber in diesem spröden Nebeneinander herrscht nun eine merkwürdige Ordnung, deren Wirkung den Mangel optischer Einheit aufzuheben scheint. Jeder Körper hat einen ganz bestimmten Platz und wir entdecken zwischen allen deutliche Beziehungen der Ordnung, ja wir sehen wie das Oben und Unten und das Nebeneinander scharf markiert ist: in den Beziehungen der Lage wird die Kennzeichnung eines einheitlichen Vorgangs vernehmlich.

Wollen wir das Wesen dieser Ordnungseinheit genauer bestimmen, so vergleichen wir am besten Giottos Bild mit der Geburtsdarstellung des spätducentistischen Mosaicisten in S. M. in Trastevere zu Rom.[21]) Dort liegt die Madonna mit dem Kind in der Krippe neben sich streng in der Mitte des Bildes. Josef, die jubilierenden Engel und die Hirten sind so um die von der Kontur des traditionellen Felsen gross eingefasste Madonna gefügt, dass sie sich wie ein Kranz ausnehmen, wie eine reiche Garnierung um das Hauptstück im Bilde. Jeder Körper hat da für sich eine wohl motivierte Situation, und auch wo mehrere Gestalten in Beziehung zueinander stehen, besitzt diese Beziehung situationsmässige Deutlichkeit. Aber die Rücksicht auf die glanzvolle Wirkung der Hauptfigur ist so sehr das Entscheidende in dem Bilde, dass es trotz der szenischen Erfassung einzelner Momente unmöglich ist, in dem geordneten Zusammenhang der Körper einen Vorgang zu erkennen. Bei Giotto nun ist die Madonna aus der Bildmitte mehr an die Seite gerückt und sie verlässt ihre ruhige Abgeschlossenheit. Indem sie das Kind zusammen mit der Magd in die Krippe bettet, tritt sie in eine bestimmte, gleichsam messbare Beziehung zu der Welt der Körper um sie her. Damit aber erhebt sie die isolierten Gestalten aus der ge-

bundenen Passivität blosser Garnierung zu teilnehmender Aktivität. Zugleich ist das Tun der heiligen Mutter vollkommen konzentriert; sie blickt ihr Kind an und sorgt für es und achtet auf nichts anderes; und dasselbe gilt von den andern Figuren, deren jede mit grosser Energie ihre Besonderheit behauptet und also das ungeschwächte Gewicht ihres Daseins einzusetzen hat: Josef am Boden sitzend, gerade unter der Madonna, so dass sein schweres Hocken besonders stark zu fühlen ist; die von der Botschaft getroffenen Hirten stehen abgesondert ganz aufgerichtet da und blicken mit abgewendeten Gesichtern nach oben; die Engel schweben frei über dem Dach hin.[22])

Wir haben also ein Zusammenwirken von getrennten und stark in der Besonderheit ihres Wesens und ihrer Lage ausgeprägten Körpern, und dies Zusammenwirken erweist sich zugleich als rhythmische Belebung der Bildfläche. Von der gewendeten Madonna aus geht eine optische Kurve, die, alle Körper in sich fassend, die Fläche in reicher Erfüllung strahlen lässt und uns den Vorgang als frei in sich balanciert, als geschlossen und gegliedert vor Augen trägt. Die ganze Fläche ist durchzogen von dem Wohllaut der Verhältnisse zwischen den Massen und Lagen, und wenn oben die Engel als ein zarter Jubelreigen schweben, so ist ihr Lobgesang nur die reizende Vollendung des Hymnus auf die heilige Mutter, der im melodischen Zusammenklang der geordneten Körper entsteht.

In dem DREIKÖNIGSBILD ist der festliche Moment der Anbetung vor dem neugeborenen Kinde das Thema. Maria sitzt erhöht an einer Felswand; zur Seite hat sie einen Engel und Josef. Sie hält das Kind dem ältesten der drei Könige hin, der vor der heiligen Gruppe anbetend niedergekniet ist. Dieser Vorgang spielt rechts im Bilde; er ist leicht zu übersehen, da die Madonna schräg zur Bildebene sitzt. Die linke Hälfte des Bildes wird durch die beiden, ruhig an den knieenden König anschliessenden, stehenden Könige und durch ein paar Männer und Tiere vom Tross der weither Gereisten eingenommen.

Die Madonnengruppe ist das wichtigste. Die feierliche Höhe, in welcher die heilige Jungfrau sitzt, stimmt den Ton der ganzen Darstellung auf Erhabenheit. Es ist, wie wenn die Madonna nicht nur für den Moment herausgehoben wäre, sondern ihre Stellung im Bilde ein Ausdruck für ihr grosses Wesen überhaupt sein sollte; als ob ihr Name wäre die Thronende, so sitzt Maria da. Neben ihr steht der Engel, stattlich, wie der Vasall am Thron der Königin und Josef sitzt an ihrer Seite, wie ein Prinzgemahl, würdevoll und eingeschränkt zugleich.

Maria ist nicht nur die Thronende, sie ist zugleich auch die Empfangende. Sie nimmt die Könige bei sich auf, ja sie zieht sie an sich zu einem herrlichen Feste geistigen Beisammenseins. Auf welche Weise ist klar genug: durch das hohe Sitzen der Madonna wird eine umfangreiche Skala von Lagewerten in dem Bild gewonnen, die jedem einzelnen Glied des Ganzen gesteigerte Bedeutung verleiht. Die prachtvolle Gestalt des knienden Königs verschmilzt mit der Madonnengruppe zu voller Einheit, in der die Distanzen und Gewichte ein wundervolles Hinab und Hinauf für das Auge entstehen lassen. Um so lebendiger ist das Schauspiel dieser frommen Treppe, als sie eine feste Fassung besitzt, rechts durch den schönen Engel, links durch die beiden zurückstehenden Könige.

Diese beiden haben eine Stellung von tiefer Bescheidenheit; der jüngere hält sich noch mehr zurück als der ältere. Aber zugleich sind sie stark genug, um sich neben dem bevorzugten König zu halten, denn über den Knienden hinweg stehen sie zu der heiligen Jungfrau in Beziehung. Der Kopf des Kindes liegt genau in der Höhe ihrer Augen, und so gehen ihre Blicke gerade auf den Mittelpunkt des Bildes. Noch fester wird ihr Zusammenhang mit der feierlichen Gruppe durch ihre Parallelität mit dem erhöht neben der Madonna stehenden Engel.

Aber die Könige müssen zugleich dasein und zugleich müssen sie noch im Herannahen begriffen sein. Darum sind sie zugleich mit dem durch wenige Tiere und Männer symbolisierten, in Bewegung geschilderten Tross verbunden. Das ist nun von der höchsten Bedeutung für die Erzählung, wie durch die vielen Beziehungen hindurch als Hauptmotiv der grosse Kontrast durchdringt zwischen der steilen Linie von der Madonna zu dem Knienden und der schrägen von den hochragenden Kamelen über die stehenden zu dem knienden König hinab. Der anbetende Greis gehört nicht nur eng zur Madonna, sondern ebenso fest ist er mit seinen Genossen und dem Gefolge verbunden. Die Strenge der Anbetung ist dadurch gemildert: die Madonna wird von dem grossen Bewegungszug berührt und gewinnt zu ihrer Hoheit und Kraft eine sanfte Passivität.

Die Feinheit der Verknüpfung begründet die poetische Ausdruckskraft in den beiden ersten Bildern. Bei der DARBRINGUNG DES JESUSKNABEN IM TEMPEL wirkt am stärksten der sinnliche Zauber der Gesamterscheinung. Die Intensität, mit der fünf aufrecht stehende Figuren den unteren Teil des Bildes von einem Rand zum andern in zartem Bewegungsspiel erfüllen, ist hier eindrucksvoller als die

Gliederung, welcher es nicht ganz gelingt, die Situation in eindeutiger Schärfe zu fassen.

Vor einem übereck gestellten Ziboriumsaltar stehen der greise Priester und Maria einander gegenüber. Der Priester hält das lebhafte Kind auf den Armen, Maria streckt die Hände aus, um es wieder an sich zu nehmen. Die Säulen, die das Altardach hinter diesen beiden Gestalten tragen, bekräftigen deren Stellungen so sehr, dass die beiden Figuren aus dem Bilde fast herausgeschnitten scheinen. Sie kehren den andern Gestalten den Rücken zu und drücken sie zunächst zu blossen Anhängseln hinab. Aber es spielen Gegenkräfte: die Entfernung zwischen den beiden Hauptgestalten ist so gross, dass die heilige Jungfrau ihren nahe bei ihr stehenden Begleitern, Josef und einer Magd, Anteil an ihrer grossen Gebärde des Empfangens gibt. So werden die beiden durch die Madonna gleichsam in das Bild hineingeführt. Die heilige Anna dagegen, die auf der andern Seite hinter dem Priester steht, ist selbständig entwickelt. Giotto hat die machtvolle Gestalt dieser Prophetin um eine Kleinigkeit nach hinten gerückt. Die Absonderung der gedankenvollen Greisin erhält dadurch ihre Motivierung, und das Auge holt ein wenig aus, indem es zu ihr übergeht. Aber auch hier soll die Sonderung nicht zur völligen Trennung werden; darum fügt Giotto über der Prophetin einen ikonographisch nicht überlieferten kleinen Engel bei, der, mit der Hand auf den Jesusknaben weisend, nach der Mitte des Bildes hinfliegt. Nicht ganz frei ist die Komposition, aber auf allen Seiten strömt der Glanz, nur durch schmale Streifen noch gehindert, zu starker und ruhiger Einheit sich zu verbinden und dem Auge den ungehinderten Blick in seine Tiefe zu gewähren.

Das Bild der FLUCHT NACH AEGYPTEN ist eins der berühmtesten Beispiele für Giottos Kunst, die Fläche rhythmisch zu beleben. Es wird geschildert, wie die Madonna auf ihrem Maultier eben unter einem Felskegel hinreitet: Ein Knabe führt das Tier und Josef schreitet, besorgt zurückblickend, voran; ein paar jugendliche Begleiter folgen der heiligen Familie. Maria befindet sich genau in der Mitte des Bildes. Durch diese Stellung und durch den Fels, der über ihrem Haupt bis dicht an die Bildgrenze hinaufsteigt, bekommt sie solche Macht im Bilde, dass sie fast zu stark und zu fest erscheint, als dass die Bewegung des forteilenden Zugs zu freier Entfaltung kommen könnte. Aber Giotto hat gewusst, die Schwere zu erleichtern.

Die Madonna ist nicht isoliert; durch die Rückenlinie des Esels, auf dem sie sitzt, wird zu der voranschreitenden und zu der folgenden

Gruppe eine Verbindung gewonnen, die um so wirksamer ist, als die beiden Gruppen unmittelbar an die Bildränder grenzen. Die nach rechts leicht gehobene Horizontale, die sich der vertikalen Haltung der Madonna entgegensetzt, findet so erst mit dem Bilde selbst ihr Ende und die ganze Energie der horizontalen Ausdehnung des Bildes tritt mit der vertikalen in Wettstreit; der hinschreitende Esel ist der Hauptträger dieser Funktion. Das Voranstreben steht an Bedeutung im Bilde dem feierlichen Sitzen gleich, in dem die Würde der Madonna zum Ausdruck kommt.

Auch der Felsen, der so grossen Anteil an der Hervorhebung Marias hat, muss zugleich den Eindruck der Bewegung unterstützen. Giotto fasst den Felsen nicht als starren Dekorationskörper, sondern schildert ihn mit der Elastizität des Naturphänomens, wie er in schroffen Absätzen sich auf der einen Seite aus dem flacheren Boden erhebt und wie er in weicher Schräge auf der andern abfällt; mit einer gewissen breiten Ruhe dehnt sich dann das Gestein aus, als wenn es sich zu neuer Erhebung sammelte. Aber nicht nur, dass in dieser Weise der leblose Stein selber dem Betrachter die allgemeine Vorstellung von Bewegung suggeriert; dadurch, dass seine Linien gerade hinter den Köpfen der voranschreitenden und der folgenden Gruppe hingehen, entsteht ungezwungen ein Dreieck, das sich den drei Gruppen geschmeidig anpasst und ihrem gemeinsamen Vorwärtsdringen Nachdruck gibt.

Zu den beiden einigenden Momenten: der gehobenen Horizontale und der Felslinie kommt als drittes und wichtigstes der innere Zusammenklang zwischen den Gestalten selbst. Zunächst besteht zwischen den Gruppen im ganzen Homogenität der Vertikalen und des starken Umrisses. Dann aber waltet eine schöne Verschränkung rhythmischer Beziehungen. Die stattliche Gestalt des Josef, der dicht am Bildrand im Schreiten das volle Antlitz zu der Madonna wendet, ist mit dieser ebenso lebendig verbunden, wie der Knabe bei ihm mit den drei jungen Personen hinter dem Esel. Man muss darauf achten, wie der munter erhobene, lieblich bekränzte Kopf des Knaben der etwas schweren beharrenden Gruppe hinten von seiner Lebhaftigkeit über das ganze Bild hin Anteil gibt, so dass eine Einheit entsteht, deren schlanke Elastizität in die massige, gedrungene Einheit von Maria und Josef hineinspielt. Es bedarf kaum eines Wortes, was dieser Reichtum an melodiösen Motiven für die Erzählung bedeutet: aus der Schilderung eines eiligen Auf und Davon ist eine Komposition von zurückhaltenden und vorwärtsstrebenden Kräften geworden, ein weihevolles Lied von Schwer-

mut und Zuversicht. Allerdings wird man finden, dass Giotto die Motive noch ein wenig häuft, und dass sein Reichtum an rhythmischen Gedanken noch nicht mit konzentrierter Schlagkraft wirkt. Es ist damit ähnlich wie mit manchen frühen Gedichten Goethes; welch ein Aufwand an Beziehungen in dem doch unvergleichlichen Gedicht „An den Mond".

An das Bild des BETHLEHEMITISCHEN KINDERMORDES denken die meisten Freunde von Giottos Kunst nur mit Widerwillen. Sie finden, der grausige Stoff wäre dem Künstler besser erspart geblieben. Ganz im Gegenteil, scheint uns gerade an diesem rauhen Thema die verschönende Kraft Giottoscher Bildgestaltung sich zu bewähren. Giotto lässt sich auf eine detaillierte Schilderung des brutalen Mordens und der Szene nicht ein. Im Hintergrund steht rechts ein baptisteriumsartiger Bau,[23]) links die Altane, von der aus der König Herodes dem Morden zusieht; das ist alles, was Giotto an szenischen Andeutungen gibt. Im übrigen entwickelt er die Szene in grossartiger symbolischer Abstraktheit.

In zwei starken Bewegungszügen, mit denen, kräftig gegeneinander gesetzt, zwei Henker Kinder ihren Müttern zu entreissen suchen, erfährt die Fläche Artikulation. Während die vordere Bewegung rechts ihren Schwerpunkt hat, wo der Knabe sich fest um den Hals der sich zurückstemmenden Mutter klammert, hat die hintere Bewegung ihn auf der linken Seite des Bildes, wo der Henker in trotziger Silhouette den Knaben am erhobenen Arme gepackt hat und ihn der nachstürzenden Mutter, die ihr Kind nur noch ohnmächtig am Beinchen festzuhalten sucht, unbeugsam entreisst. Die starke Antithese der Akzente, in denen sich die Grundkräfte des Kampfes so ungleicher Streiter enthüllen, bewirkt, dass weniger ein brutales Morden, dem hilflos schreiende Frauen zusehen, den Inhalt des Bildes ausmacht, als dass wir uns einem Kräftespiel gegenübersehen, in dem die Mütter ihre ganze Energie einsetzen. Dadurch wird die Phantasie in eine viel zu hohe Richtung gelenkt, als dass sie sich in ein Ausmalen der Scheusslichkeiten roher Männer verlieren könnte. Wie sich nun auf der einen Seite die zwei tapferen Frauen aus dem Chor der Klagenden herauslösen, so findet auf der andern die grosse Bewegung der schweren Henker starken Gegenhalt in der prachtvollen Gruppe der drei von Mitleid erschütterten Soldaten: klar wie ein Brückenbogen geht in bedeutendem Hin und Her die Aktion zwischen den beiden Gruppen auf den Seiten. Das Auge wird bald auf diese, bald auf jene Seite gelockt und die einzelnen

tief ergreifenden Motive gleiten in beruhigendem Ausgleich zusammen. Indem wir die Kontinuität der reichbelebten Fläche optisch geniessen, werden wir menschlich über die Hilflosigkeit der Frauen durch das grosse Mitgefühl harter Männer getröstet, und das Entsetzen der Soldaten wiederum lässt die furchtbare Berechtigung des Jammerns der Mütter erst ganz hervortreten. Es passt zu dieser grossen Auffassung der Hauptmomente, dass die schon getöteten Kinder zu Füssen der Henker in den rührenden Stellungen des Zufalls dicht gehäuft sind. Man empfindet weniger die Roheit, als dass man ergriffen vor dieser reinen Hekatombe steht.

Das Bild des JESUSKNABEN UNTER DEN SCHRIFTGELEHRTEN ist schlecht erhalten; die Farbe ist teils abgeblättert, teils so geschwärzt, dass das Bild zuerst befremdet; nur langsam tritt sein wahrer Wert hervor. Wieder verzichtet Giotto auf leicht zu überblickende Drastik. Statt den Knaben, wie es z. B. Duccio in Siena getan hat, in lehrhaften Disput mit den alten Priestern und in scharfen Kontrast zu ihnen zu setzen, lässt er ihn so in ihrer Mitte sitzen, dass er von ihnen gleichmässig und ruhig eingefasst wird. Die Greise bilden einen Halbkreis um ihn; mit ehrwürdigen Gebärden sitzen sie in grossen Mänteln da. Nicht dicht rücken sie heran, sondern die nächsten sitzen in einiger Entfernung; so bleibt freier Spielraum für die leichte lehrende Bewegung Jesu. Wie ein Knabe sorglos ist er; wie wenn er unter den ernsten Augen der Männer spielte, so anspruchslos und hold sitzt er in langem Mäntelchen, vom Nimbus überstrahlt, inmitten der feierlichen Gestalten. Dass die liebliche Weisheit des Kindes und nicht die Belehrung erfahrener Männer durch einen Knaben als das Beste in dem Vorgang empfunden ist, gibt diesem Bilde seine ganz eigentümliche Tiefe. Es geht eine grosse Weichheit durch die Komposition. Die Geschlossenheit der Priesterversammlung, in der es keine einzige scharfe Markierung gibt, dann das Verhältnis der Masse der Sitzenden zu dem hoch hinaufgehenden Tempelbau, ferner an diesem die vielfach wiederholte Rundung von Nischen und Arkaden ergeben die sanfteste Harmonie mit den ruhigen Gebärden.

Die Gestalten sitzen nicht wirklich in freiem Kirchenraum; dafür aber steht das Gebäude mit den Figuren in lebendiger rhythmischer Beziehung und es ist schwer zu ermessen, wieviel die Erzählung dem glänzenden, wenn auch symbolischen Bau verdankt. Am wichtigsten ist dabei, wie Giotto die Hauptapsis der Kirche hinter dem Christusknaben so in die Höhe und Breite gehen lässt, dass ihre Begrenzung

Padua. Austreibung aus dem Tempel. — Giotto.

eine freie und starke Umrahmung für den Knaben bildet, die ihn nach seiner Bedeutung hervorhebt. Diese Art, die Formen der Architektur für die Komposition zu verwerten, hat in der italienischen Malerei später reiche Ausbildung erfahren, oft auch einem etwas groben und schematischen Monarchismus in der Anlage der Bilder Vorschub geleistet. Bei Giotto aber ist sie noch ein bescheidenes Mittel der Gliederung und poetischen Erzählung; die Hervorhebung lässt den Knaben nicht ostentativ dominieren, sie gibt ihm nur festen Halt und in ihrem Zusammenwirken mit der Naivität seiner Gebärde und seiner Stille zwischen den Greisen bekommt der Knabe etwas von dem Glanz eines lieblichen Sternes.

Maria und Josef stehen abseits unter den Arkaden; mit den frohen Gebärden des Wiedersehens blicken sie von weitem auf den Knaben, aber sie stören die Ruhe der Szene nicht; sie beleben nur die Horizontale der Sitzenden durch den leichten Akzent ihrer vertikalen Haltung.[24])

Die TAUFE CHRISTI ist infolge der grossen Ungelenkheit, mit der der nackte Körper Christi behandelt ist, und infolge der ungeschickten perspektivischen Darstellung des Wassers auf den ersten Blick unansehnlich, aber die Komposition ist so ausgezeichnet und lebendig, dass die bildmässigen Werte der Szene aufs tiefste darin ausgeschöpft scheinen.

Wir haben hier eine der wenigen Zentralkompositionen, die sich in der Arena finden. Christus steht in der Mitte, bis an den Leib vom durchsichtigen Wasser umspült. Auf beiden Seiten steigen hohe Felsen am Ufer in die Höhe, vor denen rechts Johannes der Täufer und, etwas zurückweichend, zwei Jünger, links ein paar Engel mit den Kleidern Christi auf den Armen, stehen. Hoch oben dringt lichtumflossen die Gestalt Gott-Vaters herein. Lebhaft beugt sich die symbolisch kleine Gestalt herab und weist mit der Hand auf den „vielgeliebten Sohn"; grosse Strahlen gehen von ihr aus, rings weit in das Bild hinein. Aeusserlich betrachtet ist es ein symmetrisches Schema, auf dem sich die Komposition aufbaut. Aber das Schema wird allenthalben so kräftig durchbrochen, dass sich die Symmetrie in ein leichtes Spiel herüber und hinüber wandelt. Das geschieht schon dadurch, dass die Gebärde des taufenden Johannes den Höhepunkt der Handlung bildet. Alles ist in ihre Wirkung hineingezogen: vor allem Christus selber. Dieser ist als Hauptperson nicht durch ostentative Betonung der Mitte gekennzeichnet und auch seine Haltung ist nicht die des in sich selber Ruhen-

den, sondern, den einen Arm an die Brust legend und den andern in gleichem Winkel hebend, wendet er sich dem Täufer zu, um dessen Segen entgegenzunehmen. Die Innigkeit dieser Bewegung macht den formal sehr gebrechlichen Körper zur bedeutendsten Gestalt im Bilde, aber Giotto lässt sich nicht durch ängstliche Rücksicht zum übermässigen Betonen der göttlichen Hoheit bewegen: hier ist Christus der Empfänger einer Weihe, und an dem Spender ist es, den Gang der Komposition zu bestimmen.

Johannes steht auf einem Vorsprung des flachen Ufers. Seine grosse Gestalt, fest aufruhend auf dem nach dem Wasser hin vorgesetzten Bein, beugt sich leicht nach vorn, um weit die Hand über das Haupt Christi auszustrecken. Die grossartig gerundete Kontur mit dem erhobenen Arm überschattet förmlich den tief im Wasser stehenden Christus. Die Macht dieser Stellung ist es, die das Bild von der bloss äusserlichen Festigkeit der Symmetrie befreit. Zunächst setzen sich zu ihr die Jünger in bestimmte Beziehung. Sie halten sich in ruhiger Reserve aufrecht im Rücken des Heiligen. Der Fels hinter ihnen weicht erheblich nach der Seite und seine scharfe Kontur gibt der Absetzung der beiden Gestalten von Johannes noch besonderen Nachdruck. Auf der anderen Seite nimmt die fest gebundene Masse der vier Engel, verstärkt durch den hinter ihnen steil zum Wasser abfallenden Fels, die Bewegung auf. Von den Engeln nun tragen zwei in ehrfurchtsvoller Stellung die Gewänder Christi auf ihren Armen. Diese Haltung hat im Bilde eine überraschende Kraft, die sich nur aus der feinen Abwägung erklären lässt, mit der Masse und Haltung der Engel und der Figuren auf der anderen Seite gegeneinander gestellt sind. Die Kurven, auf denen die geneigten Köpfe der Engel und ihre, die Kleider tragenden Arme liegen, verlaufen parallel und bilden die Mitte zwischen den Linien des übergebeugten Johannes und der aufgerichtet stehenden Jünger. So gewinnen die Engel die ihrer Masse entsprechende Bewegungsenergie, und es entsteht eine Schwingung über die ganze Weite des Bildes hin. Die Engel sind mehr als Gewandhalter oder Assistenten: sie, die himmlischen Begleiter Christi, gehören als organisches Glied in die Komposition: sie dämpfen die Macht der Gebärde des Johannes und zugleich findet in ihrer geschlossenen Festigkeit die Figur Christi Rückhalt und Erhöhung. Und noch eine weitere Bedeutung hat jenes Zusammenschwingen der Bewegungen, das die weit voneinander entfernten Gestalten zur Einheit bindet: es steht mit dem Bogen des Wassers, der auf Grund einer unmöglichen Perspektive um

die Hüften Christi spielt und zugleich den Fluss nach hinten abschliesst, und weiter mit dem Strahlenkranz, der den sich herabneigenden Gott-Vater umleuchtet, in einer kaum merklichen, aber dem Auge sehr wohltuenden rhythmischen Uebereinstimmung. Dieser Reichtum an Rundungen und dieser Einklang zwischen realer und irrealer Welt macht den Vorgang in der Heiligkeit seiner Symbolik lebendig; Christus wird als der geistige Mittelpunkt der Szene umschwingt und die Taufe wird zu einem Feste der Göttlichkeit des Herrn. Man muss vergleichen, was die berühmten Meister in der Zeit um 1500 aus dem Thema zu machen wussten. Bei Verrocchio liegt der Vorgang allzu fest in einem sehr poetisch erfassten besonderen Moment, bei Andrea del Sarto verflüchtigt er sich zu einem allgemeinen Wohllaut von Gebärden, und bei Bellini hat an der Feierlichkeit des Eindrucks die Würde nicht grösseren Anteil als die Ostentation.

Auf die tiefe Symbolik der Taufe folgt in der HOCHZEIT ZU KANA ein Vorgang von mehr munterem Charakter. Aber Giotto verändert den Ton der Darstellung nur wenig; auch über diesem Bilde liegt die ruhige Weihe der Feier.[25]) Aber während die Taufe gross ist durch die reiche Entwicklung eines sehr einfachen Geschehens, zeigt das Bild der Hochzeit die Kunst Giottos, sehr mannigfaltige Motive zu ruhiger Einheit miteinander zu verbinden. Gerade in dieser Beziehung war die vorangehende Generation bei dem halb genremässigen Thema gescheitert; die Darstellung der Szene in der Oberkirche in Assisi zeigt das sehr deutlich. Dort steht in der Tiefe eines ganz in der Aufsicht gezeichneten Raumes die breite reichbestellte Hochzeitstafel, an der Maria und die andern Hochzeitsgäste um das Brautpaar sitzen. Während vorne kleine Diener zwischen grossen Mischkrügen mächtig herumhantieren, thront Christus ganz für sich in weit alle andern Gestalten überragender Grösse an der linken Schmalseite des Bildes; als der Wundertäter, um dessen willen allein die ganze Szene geschildert wird, ist er herausgehoben und zu Grösse und Gestus der übrigen Figuren in schroffen Widerspruch gebracht. Es ist äusserst interessant, wie Giotto zwar in der allgemeinen Disposition des Raumes mit dem halb byzantinischen Bilde übereinstimmt, aber zugleich den Typus der Darstellung so umformt, dass alles bei sehr lebendiger Nuancierung doch auf gleicher Ebene zu einander gesellt ist.

Wir haben den Blick in einen einigermassen tiefen Saal, dessen breite Wände durch ihre ornamentale Belebung mit einladender Festlichkeit wirken. In diesen schönen Raum fügen sich die Gestalten mit

grosser Anschaulichkeit ein. Die Vermittlung bildet die Hochzeitstafel. Damit sie den Saal recht erfülle, hat sie Winkelform erhalten; sie erstreckt sich nicht nur parallel zur Rückwand, sondern geht noch an der linken Wand herum. Rechts aber ist vorn, in einiger Entfernung vom Tisch und mit seiner Haupterstreckung in gleicher Richtung, eine Bank aufgestellt, auf der die schweren Mischkrüge zu einem stattlichen Stilleben vereint sind. Man kann sich keine durchsichtigere Disposition denken und bei dieser reichen Gliederung des Raumes ist nun auch Platz genug, um vielen und verschiedenen Personen Bedeutung zu geben. Die Braut nimmt die Mitte des Hauptarmes der Tafel und des Bildes überhaupt ein. Von ihr sitzt rechts Maria, links eine junge Freundin, beide in einer gewissen Entfernung, so dass die Würde der Braut besonders hervortritt. An dem Nebenarm hat der Bräutigam zwischen einem väterlichen Alten und Christus seinen Platz. Wegen der Verkürzung erscheinen die Männer im Vergleich zu den breit nebeneinander sitzenden Frauen etwas beengt. Der Bräutigam hat dadurch in seiner Haltung eine gewisse Scheuheit, die mit dem Ausdruck seines Gesichts und dem betreuend auf ihm ruhenden Blick des Alten sehr gut zusammenstimmt. Die Figur Christi hat von der Enge keinen Schaden. Durch die Gleichheit der würdevollen Erscheinung steht er in grosser Beziehung mit Maria, die auf der andern Seite die Tischgesellschaft abschliesst. Ausserdem aber kommt seine Macht zur Geltung in der breiten lehrenden Gebärde, mit der er über den Tisch hinüber zu einem jugendlichen Mädchen spricht, das in reizender Unschuld seinen Worten lauscht. Rücken an Rücken mit diesem dienenden Kinde steht ein anderes, das, den Frauen zugewendet, eben der Braut das Brot vorzuschneiden scheint. Wird durch die beiden Mädchen der leere Winkel, den der Tisch bildet, ausgefüllt und zugleich Christus mit der Braut anmutig wie durch eine hängende Girlande verbunden, so leitet die grosse Gebärde des Herrn den Blick über das lauschende Mädchen hinweg zu dem dicken, untersetzten Wirt, der eben aus einem der Krüge neben ihm geschöpft hat und nun mit dem Auge auf Christus von dem Wunderwein kostet. Ein paar Gehilfen machen sich nahe bei dem Wirte zu schaffen, die sonst etwas kahle rechte Seite des Bildes belebend.

Ueber der grossen Kunst der Bildgestaltung wird man gerade bei dieser Szene nicht den Reiz der naiven Schilderung vergessen. Das Bild atmet die frischeste Erzählerlust. Welch eine Farbigkeit der Charakteristik. Christus, wie wenn er der Wundertat und ihrer sehr irdischen

Bedeutung kaum gedächte, ganz in die Lehre an das Mädchen versenkt. Maria dagegen nimmt an der Gegenwart teil; sie hat die Gebärde derjenigen, die das Gnadengeschenk vermittelte. Dann die hoheitsvolle Braut und der zarte Bräutigam, die zutunliche Freundin und der gütige Alte, das liebliche lauschende Mädchen, der derbe Küfergeselle. Schliesslich das Paradestück jedes, der von Giottos Drastik spricht: der Wirt mit den schlauen Aeuglein und dem Bauch, der an Stattlichkeit mit den Bäuchen der Krüge nebenbei wetteifert.

Die ERWECKUNG DES LAZARUS zählt zu den gefeiertsten Bildern in der Arena; die Grösse der Erscheinung Christi und die über das ganze Bild wirkende Gewalt seiner Gebärde erklären den Ruhm der Komposition vollauf. Aber zugleich ist das Bild ein wichtiges Beispiel dafür, wie in den Arenagemälden der Reichtum des Künstlers an materieller Anschauung und das Verlangen nach einfacher Gestaltung der Szene noch in Streit miteinander geraten. Nur in vielfacher Zerlegung entwickelt sich die Wirksamkeit der Gebärde Christi; zwar sind die einzelnen Momente klar und lebendig aneinandergefügt, aber immer behält das Bild etwas Gestücktes.[26])

Die Hauptfiguren stehen, weit getrennt, einander gegenüber. Christus links, gross die Hand erhebend, in der ruhigen Majestät des Wundertäters, nach seiner vollen Grösse ganz sichtbar. An ein paar Aposteln in seinem Rücken findet er Stütze und Folie. Auf der andern Seite Lazarus, nach der alten, mehr auf symbolische Deutlichkeit als auf historische Exaktheit gerichteten Uebung, bereits aus der Grabkammer hervorgekommen. Sowohl vor wie hinter Lazarus steht eine ihm an Breite und Kraft des Auftretens weit überlegene Gestalt. Die beiden fassen den zum Skelett Abgemagerten und in die Totentücher fest Eingewickelten so lebhaft ein, dass einesteils die Schwäche des eben Erwachten scharf davon absticht und andernteils seiner Erscheinung der Nachdruck gegeben wird, der ihn als das Objekt der grossen Gebärde Christi deutlich macht. Besonders der voranstehende stattliche Mann ist in diesem Sinne von grosser Kraft. Während er mit den Händen die Bänder, die den Lazarus beengen, zu lösen beginnt, hat er das Antlitz mit starker Drehung des ganzen Kopfes auf Christus gewendet: wie wenn er für den Hilflosen der Patron sein wollte, scheint er für ihn das Gnadengeschenk Christi anzunehmen.

Giotto hat die Ausdruckskraft der grossen Entfernung gekannt, er hat auch gewusst, wie sehr die Wirkung der erhobenen Hand Christi dadurch gesteigert wird, dass sie von vollkommener Leere umgeben ist;

er hat aber noch nicht den letzten Schritt getan: die Gebärde Christi ganz ohne Vermittlung dem Toten gegenüberzustellen. Vielmehr brachte er zwischen die beiden Hauptgruppen eine dritte: von hinten herantretende Männer mit lebhaften Gebärden des Staunens. Der wichtigste von ihnen ist der vorderste, der sich in grosser Erregung zu dem Auferweckten hinbeugt, und zugleich den Arm so erhebt, dass seine ganze Haltung als eine Fortleitung der Bewegung von Christi Mund und Hand zu dem gross herüberblickenden Patron des Lazarus erscheint. Willkürlich und gezwängt freilich kommt das nur heraus: als ein erster Versuch, einem ganzen Chor von Zuschauern aktive Bedeutung in der Szene zu verleihen.

Die Masse der Christus gegenüberstehenden Personen wird von dem energisch ansteigenden Felsen der Grabkammer hinter ihnen zusammengefasst. Dessen Hauptlinie geht gerade neben Christus auf den ebenen Boden nieder. Mit fast übergrosser Stärke setzt sich der hohen Gestalt das Massiv des Steines entgegen, und die Kraft der anderen Figuren müsste vor diesem Gegeneinander verblassen, wenn nicht die Felswand zugleich der Lazarusgruppe selbst zur Stütze würde. Aber auch darin verspürt man ein Zuviel der tätigen Momente; zu scharf wird alles von der ruhigen Christusfigur fortgerissen und zu eigener Macht zusammengeballt. An diesem Eindruck ändert auch der Bewegungsfluss nicht viel, der, zu Füssen Christi entspringend, über die tiefgeneigt auf den Knien liegenden Frauen und zwei Knaben, die die Grabplatte fortschaffen, bis an die Grenze des Bildes hingeht. Es liegt eine gewisse harte Doppelseitigkeit der Funktion darin, wie dieser Zug der Stellung Christi im Bilde Bestimmtheit gibt und zugleich der Figurengruppe rechts dienen muss, indem durch ihn die Kraft des überragenden Felsen ein Gegengewicht bekommt.

Das Verlangen nach szenischer Lebendigkeit lässt Giotto in diesem Bilde allzu kompliziert werden. Um so erstaunlicher ist die Schlagkraft des folgenden, das den EINZUG CHRISTI in Jerusalem darstellt. Hier tritt das symbolische Moment in der Kunst Giottos und sein Hindrängen auf das Ereignismässige in den Begebenheiten fast mit Magerkeit zutage. Die Einseitigkeit der Darstellung ist so gross, dass man sich gerade vor diesem Bilde der Schilderung des gleichen Vorgangs erinnern muss, die Duccio in Siena damals gab. So viel liebreizende Feinheiten des Details werden dort aufgeboten, um das Heranwälzen der dichten Volksmenge aus dem Tor einer hochgebauten reichen Stadt lebendig zu machen, dass der Einzug Christi sich in aller Breite und mit der

natürlichen Frische einer Strassenszene vor uns vollzieht. Giotto dagegen fasst alles in den zwei grossen, festumrissenen Motiven des Herankommens und des Empfangens zusammen, die mit geometrischer Strenge gegeneinander entwickelt werden. Es ist ein stolzer Eintritt, wie Christus hochaufgerichtet als segnender Gebieter auf seinem Maultier vor dem Stadttor erscheint. Er ist nahe bis an die Bildmitte vorgedrungen, so dass für die sich anschliessenden Jünger Platz genug bleibt; die stolze, aber mit dem Schein von Schlichtheit geordnete Begleitung des Herrn kommt schön zur Entfaltung. Am andern Rande des Bildes ragt das Tor in prachtvoller Parallelität bis zur oberen Grenze der Fläche. So steht das Ziel des Rittes klar vor Augen. Der Zwischenraum ist erfüllt von der halb entgegeneilenden und halb in Demut zurückweichenden Volksmenge, die dem Herrn den Empfang mit Zweigen und Tüchern bereitet. Giotto begnügt sich nicht mit jener ehrwürdigen Abordnung, die in der byzantinischen Kunst gleich Priestern dem Herrn feierlichen Gruss bietet,[27]) aber er betont doch auch nicht in der Menge das Massenhafte wie Duccio. Seinem scharf distinguierenden Sinn entspricht es, eine wohlgegliederte Gruppe zu schaffen, in der die einzelne Gestalt nach ihrer typischen Besonderheit und zufälligen Bewegung bestimmt aufgefasst ist, die aber zugleich als Ganzes durch ihren klaren Bau und die Festigkeit der vor dem etwas erhöht liegenden Tor abfallenden Linie dem streng vertikalen Bau der Gruppe der Herannahenden standzuhalten vermag und zu ihm in jenes Verhältnis wechselseitiger Steigerung der Ausdruckskraft tritt, auf dem die Lebendigkeit des Bildes beruht.

Vor dem Bilde der VERTREIBUNG DER HÄNDLER AUS DEM TEMPEL pflegt man zu sagen, dass doch Giottos Fähigkeit, starke Aktion darzustellen, gering gewesen sei. Wirklich, wenn der Eindruck starker Handlung nur durch lebhaft ausgreifende Bewegungen gewonnen werden könnte, so wäre Giottos Darstellung, wo es ganz ohne Lärm abgeht, ein unzureichendes Bild. Aber gerade hier erweist sich Giottos Kunst der Flächengestaltung in ihrer Bedeutung: der Aufbau des Bildes ist von ganz einziger Gewalt.

Die Szene spielt sich im wesentlichen in einem Zuge vor dem mit einer Vorhalle geschmückten Tempel ab; man sieht umgeworfene Tische, Vogelkäfige, nach beiden Seiten in schnellen Sprüngen flüchtendes Vieh. Links stehen Apostel, diesmal nicht in strenger Gleichmässigkeit, sondern die fünf Gestalten in grosser Verschiedenheit der Haltung und der Richtung angeordnet. Die noch im Herankommen begriffenen drei

und der in tiefem Kummer sich zu einem erschreckten Knaben herabbeugende Johannes bilden eine Folie für den en face fest dastehenden Petrus, dessen starke Gestalt, noch gekräftigt durch die äusserste Bogenstütze der Tempelhalle, der Bewegung Christi Widerhalt gibt: Christus schliesst sich nicht sogleich an die Apostel an, sondern zwischen ihm und Petrus ist ein bedeutender Zwischenraum, welcher der breit in der Fläche entwickelten Bewegung Christi Freiheit zum Ausholen gewährt. In ein, zwei Schritten weichen die Händler vor dem hoch erhobenen Arm des zürnenden Christus zurück. Wie nun links die starke Linie von der erhobenen Hand des Herrn zu der andern, die den nächsten Händler packt, sich voll Nachdruck gegen die Apostelgruppe absetzt, so findet das unsichere Wanken der Händler Stütze und Ziel in dem am rechten Bildrand stehenden zwei Priestern. Diese treten ein wenig im Raum zurück, so dass sie nicht etwa dem Drängen Christi sich entgegenstellen und noch weniger den Aposteln das Gleichgewicht halten können; sie sind nur da, damit die von der Höhe der Apostelgruppe quer über das Bild gehende Bewegung nicht unbestimmt verläuft; sie geben der Aktion zugleich Schärfe und Begrenzung.

Der Einwand gegen dies Bild, dass es in der Aktion schwach sei, ist im Grunde recht unkünstlerisch und nur zu erklären aus dem Mangel an Fähigkeit, vor einem Bilde das bisschen Wissen, das man hat, zu vergessen. Was kann es Stärkeres geben, als den Kontrast der schrägen Haltung Christi zu der Vertikale der Apostelgruppe, als den Gegensatz zwischen der hellen lebhaften Kontur des Petrus und der stumpfen Linie, mit der die Gestalt Christi einsetzt? Es scheint, als nähme man an der Schönheit selber Anstoss, die Giotto diese leidenschaftliche Szene nicht in stilloser Drastik entwickeln lässt, sondern als eine mächtige Woge, die ruhig durch das ganze Bild schlägt.

Das Geheimnis des ABENDMAHLBILDES ist die Stärke, mit welcher die Apostel und Christus in fester Einheit mit Tisch und Bänken und Wänden in Raum und Fläche eingefügt sind.[28]) Das Bild ist zunächst nichts als die Schilderung einer zu Tisch sitzenden ehrwürdigen Versammlung. Christus sitzt links an der Schmalseite des Tisches. Er ist da nicht scharf betont, sondern die Apostel schliessen sich an der gleichen Schmalseite und an beiden Langseiten des Tisches einfach an ihn an. Dabei kehrt die eine Reihe dem Beschauer den Rücken zu, den Eindruck von schlichter Vereinigung noch vermehrend. Es gibt im Bilde kein Moment, das stärker wäre als das gemeinsame Sitzen. Weder ist Christus übergeordnet, noch gruppieren sich die Apostel kunstvoll, so

Padua. Abendmahl. Giotto.

dass die besonderen Stellungen wichtiger würden, als die Gemeinschaft aller beim heiligen Mahle. Dafür aber ist der Platz, den die Masse in der Fläche einnimmt, von so sprechender Bestimmtheit und die Energie, mit der jeder der Männer seinen Platz innehat, von solcher Kraft der Artikulation, dass eine lebendige Bewegtheit sich zu dem Eindruck der Ruhe gesellt. Dadurch, dass nichts den Männern Konkurrenz macht und also die Oekonomie des Bildes auf jeden von ihnen als einen notwendigen und Leben bringenden Teil rechnet, gewinnt der einzelne, der doch für sich gar keinen Anspruch zu erheben scheint, eine um so grössere Bedeutung in seiner Existenz und Aktivität. Giotto steigert die Kraft der Apostel im Bilde noch durch den Tisch, um den sie sitzen. Er stellt ihn weder in breiter Aufsicht dar, noch besetzt er ihn mit einem reichen Stilleben; er bringt ihn ausschliesslich nach seiner Funktion als verbindende Fläche. Welch elementarer Zauber aber liegt darin, wie diese weisse Fläche immer wieder von den vorn sitzenden Aposteln überschnitten wird und immer wieder in ihrer vollen Weite als Stütze für die hinten sitzenden hervortritt.

Die Einhelligkeit der Männer besitzt eine Festigkeit, welche durch nichts in ihrer Tiefe erschüttert werden kann. Die Bewegung, die bei der Eröffnung des Herrn über den bevorstehenden Verrat — denn dieser Augenblick ist es, den Giotto schildert — durch die Reihen geht, ist wie ein Erbeben. Ein Erschrecken und Erwägen durchzieht die starken Seelen der Apostel. In besorgten Schrägen wenden sie sich einander zu, aber so ganz ohne Aufheben zu machen, dass auch in diesem ernsten und schweren Wesen der liebliche Ton der Solidarität gewahrt bleibt; man glaubt das leise Hinübergleiten des einen Gedankens von Haupt zu Haupt wahrzunehmen. Aus Herbe und Lieblichkeit ist auch die durch die Versammlung so weich umhüllte Aktion Christi und seiner nächsten Umgebung gemischt. Es ist deutlich zu sehen, wie Christus und mit ihm zugleich Judas die Arme zu der Schüssel ausstrecken, aber ebenso offen liegt vor unserm Blick das milde Antlitz des Johannes, der über den gegeneinander gerichteten Armen der beiden sich mit tiefer Neigung an die Brust des Herrn schmiegt. Auch hierin zeigt sich die Absicht, die Weihe des heiligen Mahls nicht in dem Sturm nach der Ankündigung des Verrats untergehen zu lassen. Nicht die Heftigkeit der Reaktion, sondern die Kraft der Resonanz ist Giotto von Wert.

Dieser tiefen, ruhigen Auffassung des Themas, die nichts zu tun scheint als die losen Fäden der älteren Darstellungsweise fest zu spannen, hat später Lionardo die lebhafte Schilderung der zerstörten Ver-

sammlung gegenübergestellt. Freilich ist bei Lionardo die Aufregung der Apostel bei dem Wort des Herrn durch die renaissancemässige Ordnung gedämpft, aber dennoch ist sie es, die, zumal durch den Gegensatz zu der felsenfesten Ruhe Christi mit den weit ausgebreiteten Armen, das Bild bestimmt. Der Tisch ist für die bewegten Gruppen eine wirkungsvolle feste Basis, aber er ist nicht ein einigendes Band, das wie bei Giotto die Versammlung in Frieden zusammenhielte. Lionardo gibt als dramatisch empfindender Künstler die gewaltige Erschütterung des Augenblicks, Giotto dagegen erzählt die Begebenheit mit der tiefen Zurückhaltung des Epikers. Der Vergleich zwischen beiden Bildern, von denen das eine eine kühne und äusserst komplizierte Gruppentektonik bringt, das andere dagegen fast wie eine elementare malerische Vision wirkt, braucht nicht zu einer Herabsetzung des einen gegen das andere zu führen, aber es ist sehr heilsam, diesen Vergleich mit Ernst zu ziehen; man kann sich darin von vielen Konventionen reinigen.

Es ist wohl nicht übertrieben, zu behaupten, dass der Reichtum an Anschauung, den Giottos Jugendstil besessen hat, am besten in solchen Bildern von Versammlungen zur Geltung kommt; die Art, wie sich die gleichmässig entwickelten Körper in der Fläche einfügen und ihr Werte verleihen, die selbst von der beschränktesten Aesthetik nicht unter die Rubrik des „Dekorativen" gebracht werden können, sondern die Fläche in wundervoller Lebendigkeit erschimmern lassen, besitzt eine malerische Bedeutung, die wir heute ganz besonders zu schätzen wissen.

Die auf das Abendmahl folgende Szene der FUSSWASCHUNG mutet uns an wie ein kostbares Stilleben, so ohne alle „dramatische" Prätension ist der Vorgang als eine Erscheinungsweise vieler zusammengehörender Personen entwickelt; eine an sich starke Aktion wird von einer Fülle Anteil nehmender Gestalten vollkommen assimiliert.

Man hat den Blick in einen offenen laubenartigen Saal, der als Raum wenig bedeutet, aber der Szene kräftige Umgrenzung gibt. Die Apostel mit Christus nehmen ihn ganz ein. An drei Seiten sitzen sie; vorn kniet Christus. Nach rechts gewendet hält er eben darin ein, dem Petrus die Füsse zu waschen, mit erhobner Hand kündet er ihm die Lehre. In seinem Rücken, jedoch beträchtlich von ihm entfernt, stehen aufrecht wie fungierende Diakone die zwei jüngsten Apostel, die mit der Wasserkanne in der Hand den Herrn bei der heiligen Waschung bedienen. Ihre feierliche Haltung steigert die Wirksamkeit der Gebärde Christi im Bilde ausserordentlich. Unmittelbar an diese Gestalten fügt sich die des greisen Apostels, der links zuvorderst sitzt und sich eben stark nach

vorne beugt, um die Sandale von seinem erhobenen Fuss zu lösen. Mit diesem Apostel schliesst die Aktion ab, die von dem vorgeneigten Petrus auf der andern Seite sich quer über die ganze vordere Ebene des Bildes, kräftig die Fläche gliedernd, erstreckt. Durch Petrus und den sandalenlösenden Apostel ist sie an die ringsherum sitzenden Apostel gebunden, und auch sonst sind durch Ueberschneidungen und Zusammenordnungen Verbindungen zwischen den Trägern der Aktion und den teilnehmenden Gliedern der Versammlung hergestellt; es entsteht eine lebendige Einheit im Bilde. Die Apostel, die umher sitzen, sind nicht mehr eine ungegliederte Menge, in der es auf einen mehr oder weniger nicht ankommt; sie sind auch nicht so beengt, dass es schiene, als habe der Künstler nur widerwillig so vielen Raum gegeben, sondern Giotto führt uns durch die Anlage des Bildes zum Genusse der grossen Zahl; wohl ausgebreitet, fügt sich die schöne Materie in den Raum vor uns, die handelnden Gestalten weich fassend und umspielend und umgekehrt von ihnen motiviert und straff gebunden. So wird die Gebärde des Heilands vor Petrus zu einer Angelegenheit aller Apostel; was eben dem Petrus geschieht, wird nach der Reihe allen zuteil werden. Wieder die Solidarität vieler und die malerische Lebendigkeit ein Ausdruck für tiefe geistige Beziehungen. Es ist wahr, die Entwicklung dieses grossen Programms im Raum leidet an vielen Unbestimmtheiten und es kommt manches nur gezwungen heraus. Aber so viele Nachteile dieses Ungefähr auch hat, es bringt doch auch in die Stimmung feiner Geistigkeit den reizvollen Ton jugendlichen Vorgefühls.

Bei der Darstellung des VERRATES CHRISTI DURCH JUDAS galt es, durch Ausspielung aller Kräfte, die in der Fläche ruhen, den wuchtigen Massen dichter Kriegsscharen Uebersichtlichkeit und klare Aktion zu verleihen. So ist das Verratsbild, wie dem Thema nach, so auch künstlerisch ein Kampfbild, in dem der Maler ungefügen, perspektivisch ungelösten Massen bildmässige Wirkung aufzuzwingen sucht. Dass Christus und Judas in reinem Profil einander gegenübergestellt sind, ist dabei die entscheidende Tat. Durch diese Anordnung wird ein einheitlicher Bewegungsgang über das ganze Bild überhaupt erst möglich. Die Bewegung von Judas auf Christus steht nicht abgesondert da, sondern sie wird glänzend eingeführt durch die grosse hinweisende Gebärde des Priesters, die dem offenen Zuge der heranrückenden Soldaten die volle Energie des Hindrängens auf Christus verleiht. Dieser steht nicht genau in der Mitte des Bildes, und so hat die von rechts herankommende Bewegung Platz, ihre grosse Macht auch ganz zur Geltung zu bringen. Der

Geräumigkeit und Zügigkeit auf Seite der Heranrückenden stellen sich im Rücken Christi, auf der schmaleren linken Seite des Bildes, Dichtigkeit und Enge, nicht schroff und aufdringlich, aber konsequent gegenüber. Kurze Bewegungen hat Giotto hier in einem konzentrierten Widereinander von Figuren verwertet, um der bestürmten Figur Christi den Rückhalt eines festen Blockes zu geben. Es ist von unglaublicher Kühnheit, wie Giotto hier den alten, ikonographisch geheiligten Motiven Gewalt angetan hat, um sie für seine rhythmischen Zwecke brauchbar zu machen. Was ist aus den fliehenden Jüngern geworden, oder aus der Episode, wie Petrus dem Malchus das Ohr abschlägt? Sie sind völlig ihrer isolierten, episodischen Bedeutung beraubt, aber was sie insofern verlieren, gewinnen sie reichlich als unerlässliche Stützen in dem mächtigen Bewegungsgefüge, das die Verratsszene unter der Hand Giottos geworden ist. Das weiche Anschlagen und Zurückfluten der Bewegung gibt der verräterischen Umarmung des Judas eine höchst merkwürdige sinnliche Intensität.

Ein wunderbares Gebilde aus Gewalt und Erschrecken ist die Szene, wie CHRISTUS VOR DEN PRIESTERN IM GERICHTSSAAL stehen muss. Eben zerreisst Kaiphas in theatralischer Erregung sein Gewand vor aller Augen und ein Kriegsknecht holt mit hoch erhobenem Arm aus, um in das Antlitz Christi zu schlagen. Aber das sind äussere Bestimmungen des Vorgangs, nicht dieser selbst. Für Giotto ist das Thema: Christus bedrängt von aller menschlichen Macht, und sich darin behauptend.

Die Szene geht von links nach rechts: Annas und Kaiphas sitzen rechts, die ganze Schmalwand des Gerichtsraums einnehmend; ihnen gegenüber spielt sich von links her die Vorführung Christi ab. Es ist äusserst charakteristisch für Giottos Art zu empfinden, dass sich ihm die stehende Szene in grosse Bewegungsmomente auflöst: er bedarf tätiger Energien, um die Bedeutung der Szene in bilderfüllendem Spiele zu enthüllen.

Der Angelpunkt des ganzen Bildes ist Christus. Er steht auf der linken Seite in stolzem Abstand von den beiden Richtern und in grossem Verhältnis die Bildfläche teilend. Seine Hände sind gefesselt, das schmerzlich bewegte Antlitz aber wendet er frei aus dem Bilde heraus. So steht er in grossem, nicht unterbrochenem Umriss voll grandioser Dumpfheit gleich einem Opfertier da. Es gibt Augenblicke, in denen einem das Bild so in die Erinnerung kommt, als stünde Christus ganz allein in dem grossen Raume, in so feste Verbindung ist seine Gestalt

mit den Wänden der Architektur gebracht. Dabei spielt die Perspektive, so unvollkommen sie durchgeführt ist, die Hauptrolle: der Raum ist von einer Stelle genau Christus gegenüber gesehen und die ganze Energie, die in dem perspektivischen Liniensystem liegt, ist der Gestalt dienstbar; alle die schönen, breiten Flächen des Saals stehen zu ihr in direkter Beziehung. Giotto hat diesem Verhältnis noch besonderen Nachdruck gegeben. Die Rückwand des Saales nämlich hat er durch zwei an den Seiten liegende breite Fenster unterbrochen, die unten durch einen quer über sämtliche Wände laufenden Ornamentstreifen verbunden sind. Dort nun, wo die rechte Grenze des linken Fensters mit dem Streifen zusammenstösst, liegt der Scheitel Christi. Dadurch gewinnt die Kraft der ganzen Gestalt und mit ihr die Gliederung der Fläche fast Unverrückbarkeit.

Statt Christus mit einer drängenden Schar zu umgeben, lässt Giotto ihn von wenigen starken Gestalten begleitet sein, in deren Bewegungen sich die Wucht der Erscheinung flächenmässig löst. Nicht mit effektvoller Schärfe spielt die Aktion, es fügt sich vielmehr alles ruhig aneinander; es herrscht jene edle Ueberlegenheit, die jede Situation als gesetzmässig wie einen Vorgang in der Natur empfindet. Rechts wird Christus von einem Soldaten gezogen, der gespannten Blickes auf das Wort der Richter wartet. Ihm entspricht auf der linken Seite der Krieger, der mit breiter Gebärde zum Schlage ausholt. Wie nun Christus einesteils von den Schultern der beiden Männer auf jeder Seite gleichmässig berührt und von den grossen Flächen ihrer Körper eingefasst wird, und wie andernteils die Profile der beiden gegen seine fast reine Face ihre Schärfe entwickeln, das ist eine Konfiguration von hoher motivischer Pracht.

Weiter links, an der Grenze des Bildes stehen, in einer einzigen Reihe zusammengefügt, Zeugen und Ankläger. Sie blicken aufmerksam in die Szene, aber verharren in voller Ruhe. Sehr sachgemäss bilden sie den starken Ausgang der ganzen Bewegung im Bilde. Rechts wendet Giotto ähnlich wie bei dem bethlehemitischen Kindermord das Prinzip der Verschiebung mehrerer Schichten gegeneinander an. Hinter der Szene, in der Christus zwischen den Kriegern steht, bringt er zwei Büttel an. Von dem einen ist nur der Kopf sichtbar: zwischen dem Haupt Christi und dem rechten Krieger. Der andere dagegen ist nach seiner ganzen Ausdehnung zu sehen; er steht frei gegen die Wand. Es besteht zwischen den beiden Kriegern und den Bütteln ein so starker Parallelismus, dass das Auge notwendig zwischen ihnen beständig hin und her geht und die

vier Gestalten zusammen mit Christus in immer wechselnden Kombinationen auffasst. Das gilt besonders von den Köpfen, in denen ein ausdrucksvolles Spiel von Gegensätzen in Mienen und Haltungen geboten ist. Den Profilen der Krieger stehen die halben Frontansichten der Büttel gegenüber und diese sind wieder unter sich entgegengesetzt, indem der eine nach links zu dem schlagenden Krieger, der andere nach rechts auf die Richter gewendet ist. Sie blicken nicht scharf und brutal wie die Soldaten, sondern mit einem gewissen schwermütigen Mitgefühl. So mildert sich in ihren Haltungen der Gegensatz zwischen dem Profil der Krieger und der Face Christi, in ihren Mienen der zwischen Christi Dumpfheit und der Energie der Soldaten. Ausgleichend wirken sie schliesslich auch dadurch, dass die verschiedene Richtung ihrer sich dennoch entsprechenden Blicke die beiden Bildhälften aneinanderfügt. Dass diese Wirkungen alle von den geringsten Figuren im Bilde, fast wie aus einem Versteck geübt werden und dass es die Mienen des Mitgefühls sind, denen der Ausgleich anvertraut ist, bedeutet für das Bild sehr viel; es geht kein Schatten von Sentimentalität darüber, aber es ist mit einer edlen Weichheit erfüllt.

Bis zu den Richtern hin ist die Fläche mit ungestört ziehender Gewalt erfüllt; dort jedoch, wo deren Gegenaktion einsetzt, hat das prachtvolle Bild unglücklicherweise eine hässliche Naht: der breite Thron mit den gewichtigen Männern darauf ist in räumlich unlebendiger Schräge gegeben, darum haben die Priester trotz ihrer Schwere und ihrer energischen Bewegungen keine rechte Entfaltung. Ein paar kleinere Umstände treten hinzu, um sie fast schattenhaft zu machen; die Köpfe der beiden liegen erheblich tiefer als die sämtlichen anderen, die durch strenge Gleichheit der Höhe aufs festeste verbunden sind; das Auge fühlt sich plötzlich wie aus ruhiger Bahn geworfen. Ferner wird der zurücksitzende durch den vorderen schwer bedrängt, und auch gegen den frei dastehenden Büttel mit der schräg gehaltenen Fackel behauptet er sich nicht. Dennoch, in den beiden Gestalten ist so viel gegeben, dass es die Phantasie leicht hat, die Mängel der Technik und Oekonomie zu ersetzen. Die leidenschaftliche Bewegung des Kaiphas, der sein Gewand über der Brust zerreisst, den Kopf herausfordernd zurückwirft und das eine Bein jäh vorgestellt hat, fügt sich mit dem ruhigen Eifer des Annas, der aufgerichtet dasitzt und mit strenger Handbewegung gegen Christus redet, zu einer Gruppe zusammen, in deren kompakter Energie die grosse Bewegung des Bildes ein Gegengewicht finden könnte.

Die Szene der VERHÖHNUNG CHRISTI in Gegenwart des Pila-

tus ist für unser Auge überraschend, weil wir gewohnt sind, diese und ähnliche Szenen als Schaustellungen des gemarterten Christus behandelt zu sehen, hier dagegen der Vorgang als solcher vor uns hingesetzt wird, fest und abgeschlossen wie eine eiserne Truhe; Christus ist wohl der Wichtigste, auf den alles Beziehung hat, aber er ist nicht das eigentliche und einzige Objekt der Betrachtung, auf das in rasch zu überblikkender Einheit alles hinweist. Für Giotto zerlegt sich die Szene in zwei grosse Momente, die mit spröder Gleichberechtigung nebeneinander stehen. Rechts sieht man Pilatus inmitten einer freien Gruppe; er ist lebhaft im Gespräch mit zwei Aeltesten. Während hier beraten wird, wird links geschlagen. Christus sitzt schräg ins Bild hinein in schwerem Umriss da. Von sechs Bütteln ist er umlagert, die ihn wie eine Mauer absperren und ihn anfallen wie ein Rudel verwahrloster Hunde. Zu der Pilatusgruppe gehört der grosse Neger, der mit langem Stock von weitem auf Christus losschlägt. Zugleich berühren sich in dieser Figur die beiden Bildhälften. Sie trägt die hinweisenden Bewegungen der Arme des Pilatus und der Juden zu der Christusgruppe hinüber und durch den stark vorgebeugten, in gleicher Ebene mit ihr stehenden Büttel ist sie mit Christus verbunden. So fügen sich die Körper frei ineinander und die ganze Fläche wird von gleichmässiger ruhiger Bewegung durchzogen. Noch vermag Giotto nicht, der Berührung schlagende Gewalt zu geben; zu wenig straff sind die Linien und Flächen im Bilde unter eine einzige Beziehung gebracht. Aber obgleich das Auge allzu sanft durch das Bild geführt wird, erlebt es die Stärke, mit der die beiden Hälften einander gegenüberstehen, als das Entscheidende in dieser Komposition.

Leichter verständlich, eindrucksvoller zusammengehalten ist das Bild der KREUZTRAGUNG. Man darf es als ein Schulbeispiel für Giottos Art ansehen, wenige, grosse Momente der natürlichen Erscheinung in scharfer Abstraktion aufzufassen und sie wie zu einer einzigen grossen Gebärde in der Fläche auszuprägen.

Aus dem hohen Stadttor links am Bildrande ist der Zug mit Christus hervorgekommen; die Voranschreitenden werden rechts vom Rahmen bereits überschnitten, so dass das ruhige, stattliche Fortschreiten die ganze Breite des Bildes erfüllt. Christus ist schon ein gutes Stück über die Bildmitte vorgedrungen, dem Schieben der weichen Masse von Kriegern und Aeltesten hinter ihm nachgebend. In Armeslänge ist diese Masse von ihm entfernt, und auch nach der andern Seite ist Christus isoliert. Von den zwei Knechten, die ihm vorangehen, blickt der eine im unentwegten Vorwärtsschreiten geradeaus, der andere aber wendet sich,

den breiten Rücken dem Beschauer zugekehrt, nach dem zögernden Christus um. Die lebhafte Gegeneinanderstellung dieser Bewegungen übt starke ziehende Gewalt aus. Auf beiden Seiten ist Christus in energisches Vorwärtsstreben fest eingefügt: die Machtlosigkeit der unter dem ungeheuren Kreuz gebückt schreitenden Gestalt ist offenbar.

Aber zugleich erscheint Christus in seiner Einsamkeit so gross, dass seine Gestalt und sein Gesicht, das sich im Zurückblicken voll dem Beschauer zuwendet, eine retardierende Kraft ausüben, die gegen den fortdrängenden Zug schwer aufbäumt. Indem nun dem Blick Christi Auge und Gestalt der von roher Kriegerhand dicht am Stadttor zurückgedrängten Maria begegnen, tritt Christus über die Schar seiner Bedränger hinweg zu dem Entferntesten im Bilde in Beziehung. Bei der Grösse, mit der die beiden heiligen Gestalten über alle andern erhoben sind, erfährt die ganze Fläche durch diese Beziehung eine grandiose Gliederung. Das schmerzliche Nachblicken der bedrängten Mutter verbindet sich mit dem Umwenden Christi zu einer starken seelischen Spannung, die uns die Gewalt der materiellen Bedrängung Christi, auf deren drastische Einzelschilderung Giotto keinen Wert gelegt hat, erst recht zum Bewusstsein bringt. Und zugleich, welche Hoheit empfängt die Szene durch das siegreiche Zusammenwirken der beiden erhabenen Gestalten, von denen doch jede in unentrinnbarem Zwang gehalten ist. Der Meister der Oberkirche in Assisi hat die Gebärde des fortgeschleppten Christus wahrlich gross genommen, aber die Möglichkeit der Giottoschen Gegenüberstellung hat er gar nicht geahnt.

In der KREUZIGUNG kommt die Macht der Szene mit solch harmonischer Reinheit der Wirkung hervor, dass sich in diesem Bilde das Wesen des Arenastils und der Giottoschen Kunst überhaupt aufs tiefste kundgibt; gewiss ist es ein Höhepunkt in der Folge der Christusbilder. Die Darstellung ist, statt sich in dramatischer Erregung zu geben, von dem edelsten epischen Mass gehalten. Darum hat sie wenig Freunde.[29])

Durch die Grösse und die Stellung im Bilde dominiert das Kreuz mit dem sterbenden Heiland. Die Ausdehnung des Hauptstammes ebenso wie die des Querholzes ist so berechnet, dass die schlanken Proportionen des Kreuzes die Fläche wie ein klares, grosses Ornament gliedern. Man muss verfolgen, wie sicher seine Distanzen von den Bildrändern oben und unten und links und rechts abgewogen sind, und wieviel die Ausdehnung und Lage der Inschrifttafel zur Verfeinerung der ornamentalen Wirkung des Kreuzes beiträgt.

Dieser ordnende Wohlbedacht lässt den schönen Leib Christi wie in

Padua. Christus vor Kaifas. — Giotto.

zartem Schmuck erscheinen, zugleich gibt er dem Gekreuzigten jene Kraft der Erscheinung, die ihn die Herrschaft über die ganze Fläche mit unbedingter Festigkeit und Ruhe behaupten lässt. Sowohl oben wie unten erfährt diese Bestimmtheit reiche Belebung. Die kleinen Engel, die nach alter Weise jammernd das Haupt Christi umfliegen, sind von Giotto im Gleichmass so geordnet, dass sie das Linienspiel des Querholzes und der hängenden Arme bis an die Grenzen des Bildes erweitern und das schwer hängende Haupt des Herrn mit elastischer Fülle lieblich umspielen.

Unten kniet Magdalena. Sie kniet auf ebenem Boden; vorgebeugt versenkt sie sich mit innigem Blick in die Wundmale Christi und trocknet seine blutenden Füsse mit ihren Haaren. Die Kraft ihrer breiten Gestalt und schweren Beugung teilt sich dem Eindruck des schlanken Kreuzes mit, so dass es fester in den Boden gefugt scheint. Zugleich nimmt die Schräge der Magdalena die Neigung des Hauptes Christi auf; der entscheidenden Bewegung oben im Bilde ist unten eine starke Beziehung gesetzt.

Im übrigen hat Giotto auf jede lebhaft sprechende direkte Verbindung zwischen Christus und denen, die unter dem Kreuze sind, verzichtet. Die bestimmte Sonderung der verschiedenen traditionellen Bildteile ist gerade das, was der Komposition ihren besonderen Charakter verleiht.[30])

So frei der Cruzifixus sich vor unserm Blicke erhebt, ebenso schwer sind rechts und links in gemessenen Abständen die Freunde und Feinde des Herrn in festen Gruppen dem Kreuz als starke Gewichte entgegen gebaut. Links bildet Maria den Mittelpunkt; in Ohnmacht wankend wird sie an den Seiten symmetrisch von Johannes und einer heiligen Frau gehalten. In ihrem Rücken erscheinen vom Bildrand her einige weitere trauernde Frauen. An der andern Seite des Kreuzes beansprucht der Streit dreier Soldaten um den prachtvoll zwischen ihren Händen sich spannenden Rock des Herrn das Hauptinteresse. Zwischen den Soldaten hat man den Durchblick auf ein Geschiebe von Soldaten und Aeltesten; der gläubige Hauptmann zieht dabei besonders das Auge auf sich. Die beiden Gruppen sind durch ihre scharfe räumliche Umgrenztheit und durch die Selbständigkeit der Handlung fähig, in rhythmischen Wettstreit mit dem Gekreuzigten zu treten. Statt durch hinweisende Gebärden verbindet Giotto die Teile des Bildes durch die Verhältnisse ihrer Massen und Energien. Der Blick hat alle Freiheit dem Bilde gegenüber, sich dem Spiel der Schwerkraft und Balance hinzugeben. Das ist für die Erzählung von grösster Wichtigkeit. Klar herausgeschält lie-

gen die verschiedenen Momente da, und es waltet soviel Ruhe, dass wir das ungeheure Zusammenbrechen der Madonna ebenso wie das Sterben Christi und die Profanheit der Fremden nebeneinander aufzufassen vermögen. Wir stehen nicht vor jenem unerfreulichen Ineinander, das den Vorgang mehr deklamatorisch ausschlachtet als wirklich schildert. Während das berühmte Kreuzigungsfresko des Cimabue den erregten Tanz um einen Opferaltar zu schildern scheint, bringt Giotto die milde Erhabenheit des sterbenden Christus mit den Beifiguren als ruhiger und starker Folie.

Es bestehen gewiss viele Möglichkeiten, dem grossen Thema reine Form zu geben, aber die besondere italienische Empfindung hat sich nicht wieder so ganz mit ihm durchdrungen wie in dieser Schöpfung Giottos, die mit eindringlicher Wucht den schärfsten Schliff verbindet.

Die BEWEINUNG CHRISTI ist eine wahre Totenklage. Auf den Schössen von Frauen, die am Boden hocken, ruht der nackte Leichnam, in heldenhafter Schönheit von links nach rechts ausgestreckt. Er ist von klagenden Frauen umkränzt und über dieser Gruppe am Boden rundet sich, dicht angefügt und fest mit ihr verknüpft, ein Kreis aufrecht Stehender, die mit trauervollen Gebärden dem Toten zugewendet sind. So schlagen in zweifachem Bogen die Bewegungen über dem Toten zusammen, und es entsteht eine reine, weiche Wölbung, die das ganze Bild den Ausdruck sanften Umhüllens gewinnen lässt. [31])

Die Ruhe dieser Harmonie kann bei Giotto nicht durch dekorative Willkür der Anordnung zustande kommen, sie entwickelt sich als ein Zusammenspiel von Körpern, denen ihre bestimmte Beziehung der Stellung und Gebärde auf den liegenden Christus die Freiheit durchsichtiger Motivierung gibt. Je tiefer man in diese Beziehungen in verweilender Betrachtung eindringt, desto reicher gliedert sich jene zuerst ganz allgemeine Umhüllung; das Bild wird zu einem Netz von Strahlen, in welchem der kostbare Schatz des toten Christus gehalten wird. Dies straffe Halten hat grosse Bedeutung für das Bild: die Figuren, die doch ganz Hingabe an den Toten sind, gewinnen zugleich eine Klarheit selbständiger, eigener Bedeutung, dass sie zu bildmässigen Energien und damit zu wahrhaft handelnden Personen werden. So wird aus dem Stimmungsbilde eine bewegte Begebenheit, die sich als ein Glied in die feste Kette der Ereignisfolge einfügt.

Wer sich einige Homererinnerungen bewahrt hat, wird sowohl in der Stimmung des Ganzen als auch in Einzelheiten mancherlei Verwandtschaft zwischen dem Bilde Giottos und der Klage um den toten Hektor

in den letzten Versen der Ilias entdecken. Das ist wirkliche Erzählungskunst, wie Giotto zwei Klageweiber in schwerer Rückenansicht zeigt, die, dicht am Bildrand hockend, dem Leichnam räumliche Festigkeit geben, damit er nicht, wie auf dem gleichzeitigen Fresko der Oberkirche, aus dem Bild zu gleiten drohe; wie er dann den Oberkörper des Toten auf dem Schoss der Mutter ruhen lässt und zugleich ein wenig erhebt; wie Maria den Sohn mit beiden Armen umgreift und sich mit ihrem Blick in das gebrochene Auge eingräbt; wie Magdalena mit gelösten Haaren platt am Boden sitzt und die Füsse des geliebten Herrn hegt; wie eine andre junge Frau hinkniet und seine Hand ergreift; wie Johannes dicht hinter dieser stehend, sich mächtig hinabbeugt und trotz der grösseren Entfernung vom Haupte Christi doch am vollsten in sein Antlitz blickt; wie endlich in ruhiger Haltung der weiche Greis Nikodemus zugleich mit einem gefassteren jüngeren Mann zu Füssen steht und zu Häupten die Schar der trauernden Frauen sich hinabbeugt, an ihrer Spitze eine lebhafte junge und eine in Ergriffenheit fast versteinerte alte. Man darf diesen Reichtum typischer Charakteristik mit den feinen Nuancen der Klageworte der Andromache und Hekate und Helena bei Homer vergleichen. Nachdem man den toten Hektor auf sein Bett gelegt, drängen sich die Frauen herzu: Andromache umgreift das Haupt des Gemahls, sie denkt der düstern Zukunft und klagt, dass ihr nicht einmal ein festes Wort des Sterbenden geblieben sei, an dem sie sich in tränenvollen Nächten aufrichten könnte. Hekate, die so viele Söhne unter dem Schwert Achills verloren hat, dankt den Göttern, dass sie sich erbarmten und ihrem Lieblingskind die entstellte Schönheit in altem Glanz erneuert haben. Helena, die Sünderin, trauert um den Mann, der ihr immer ein Ritter gewesen und sie mit milden Worten zu trösten wusste.

Alle haltenden Kräfte in den Figuren fasst Giotto schliesslich in der grossartig freien Linie eines Felsen zusammen, der in ununterbrochenem Zuge, aber doch langsam hinter den auf schmalem Raum vereinigten Gestalten ansteigt. Hinter der Frauengruppe zu Häupten Christi tritt er hervor und geht bis zum entgegengesetzten Bildrand hinauf. Die Linie bindet die Gruppen vollends fest aneinander, zugleich aber hat sie so entschiedene Richtung auf das Haupt Christi, dass dessen ganze Gestalt machtvoll durch sie hervorgehoben wird. Das Auge vertraut sich dieser Linie um so lieber an, als sie nicht ins Leere führt. Auf der Höhe des Felsen nämlich steht ein schlanker, laubloser Feigenbaum, an dessen breiten Aesten sich unmittelbar wie ein niedriges, im Sturm schwer

schlagendes Fahnentuch die breitentfaltete, wohlgegliederte Masse kleiner klagender Engel anfügt. Diese Masse dehnt sich bis zur andern Bildgrenze als ein wertvolles Gegengewicht gegen die schwere Belastung der unteren Bildhälfte.

Das Bild der ERSCHEINUNG DES AUFERSTANDENEN CHRISTUS VOR MARIA MAGDALENA erfreut sich grosser Popularität wegen der ausserordentlichen Gestalt der heiligen Frau, die zu Füssen des Herrn auf die Knie gesunken ist und die Arme nach ihm mit einem Ausdruck unsäglicher Reinheit ausstreckt.[32]) Das Verdienst des Bildes geht weit über diese einzelne Figur hinaus; der reine Ton der einen Gebärde klingt in wunderbarer Fülle aus dem ganzen Bilde.

Links der Sarkophag mit zwei Engeln darauf, schlummernde Soldaten davor; auf der andern Seite Christus die kniende Magdalena abwehrend — das ist nicht eine Szene, die durch natürliche Abwägung der Grössen und Distanzen anschaulich wäre, sondern es ist eine freie Zusammenstellung von Körpern nur ihrer Bedeutung nach. Szenische Lebendigkeit besteht fast nur in dem kräftigen Nebeneinander, aber es ist voll von künstlerischem Leben, wie die Körper dennoch aneinander gebunden sind, wie sie sich im Bilde stützen und steigern.

Jeder der beiden Teile nimmt soviel Platz ein, als irgend mit dem Anspruch des andern verträglich ist: die ganze Hälfte. Das Gewicht dieser Ausdehnung kommt besonders dem Sarkophag mit den Engeln zugute. Christus und Magdalena sind als die Träger der Handlung und durch die Grösse ihrer Gebärden an sich so bedeutungsvoll, dass sie das Auge auf sich allein bannen würden, wenn nicht der Sarkophag so grosse Stärke im Bilde besässe. Zugleich gewinnt dadurch die Besonderheit der Situation Ausdruck. Das Grab, von dem Christus fortstrebt, ist der Bewegung Christi fern am Bildrand in so fester Bestimmtheit entgegengesetzt, dass das grosse Ereignis der Auferstehung sofort als die Basis der Szene empfunden werden muss. Aber noch mehr. Der Sarkophag und mit ihm der links sitzende, ins Bild gewendete Engel, ist vom Rahmen überschnitten. Die Festigkeit des schweren Körpers entwickelt eine tätige Energie; aus dem blossen Dastehen im Raum wird ein lebendiges, stark sprechendes Hineindringen von der Seite her bis zur Bildmitte. Wenn Christus im Fortstreben innehält und sich umwendet, so ist er — im Sinne des Bildes gesprochen — nicht nur durch die dringende Gebärde der Magdalena dazu bewogen, sondern die grosse horizontal sich erstreckende Fläche

des Sarkophags, der Engel am Bildrand und die Gruppe der Soldaten, die ihr Schwergewicht zu Füssen dieses Engels hat, sie alle üben haltende Gewalt auf Christus aus. So frei er sich, mit der Fahne des Siegers in der Hand, in seiner Senkrechte behauptet, die Wagerechten erheben doch ihre Ansprüche gegen ihn. Freilich, sie bezwingen ihn nicht, denn das Moment aufrechter Pracht, das in der Gestalt Christi am lebhaftesten zutage tritt, verbreitet sich auch sonst in dem Bilde mit wundervollem Glanz. In der Höhe des Sarkophags ist es ebenso zu fühlen, wie in der Soldatengruppe, wo sich von den ausgestreckt Daliegenden die gegen die Grabwand gelehnt Sitzenden sondern; vor allem aber spricht die Vertikale in den beiden gross dasitzenden Engeln.

In alle diese Herrlichkeit ist nun Gestalt und Gebärde der knienden Magdalena fest eingeschmolzen. Der zurückweisende Arm des umgewendeten Christus und die steile Schräge des Rückens der Frau fügen sich so zusammen, dass die beiden Gestalten ein rechtwinkliges Dreieck bilden, dessen Hypotenuse eben die Linie vom Haupte Christi bis zu den Füssen der Magdalena ist. Dieser Linie geht entgegen die Linie des Felsen, der auch in diesem Bilde, nur in weicherem Gange als bei der „Beweinung", hinter den Figuren über die ganze Fläche zieht. Auch sonst ist jenes Dreieck nicht gegen die andern Körper im Bilde isoliert. Wie vielmehr Christus mit dem leeren Grabmal mittelbar durch die rhythmische Beziehung verbunden ist, so findet Magdalena daran unmittelbaren Halt. Die schmale Seitenwand des Sarkophags geht dicht hinter ihr gerade dort auf dem Boden, wo die Linie ihres Rückens sich zu runden beginnt. Dadurch wird sie für das Auge mit dieser Fläche und ferner mit dem Engel, der am rechten Rand des Sarkophags in ruhiger Face sitzt, zur Einheit, die ihre edle Gebärde des Verlangens zu hoher Würde erhebt. Denn indem Magdalena durch das enge Verhältnis zu dem Körper in ihrem Rücken Festigkeit erhält, gewinnt ihr Ausdruck selber den Charakter edler Zurückhaltung. In dem gleichen Sinne wirkt auch das sehr stark, dass zwischen der nahen Schmalwand des Sarkophags und dem Saum des Manteltuchs, das vom Scheitel der Magdalena hinabfällt, ihre Wangen und vorgestreckten Arme überschneidend, Parallelität besteht.

Durch diese Beziehungen wird die Kniende in das System der Vertikalen eingefügt, das wir oben entwickelt haben. Ebenso fest gehört sie in das System der wagerechten Linien. Ihren gerade vorgestreckten Armen entspricht die weisend erhobene Hand des Engels am Bild-

rand, deren gleiche Richtung durch die grosse Entfernung nur um so wirksamer ist, und die obere Linie des Sarkophags, die auf feine Weise zwischen den beiden Gebärden vermittelt.

Mehr als drei Richtungen sind in dem ruhigen Umriss der heiligen Frau nicht gegeben: der schräge Rücken, der fallende Mantel, die ausgestreckten Arme. Haben wir ein Recht zu sagen, dass die wundersame Geometrie dieser Figur in der Harmonie des ganzen Bildes aufgeht? Es ist, wenn man davorsteht, wie wenn man den materiellen Zauber von reinem, weichem Gold genösse.

Ganz dem Sinne Giottos gemäss ist die lichte Szene der HIMMELFAHRT mit dem befreiten Emporschweben Christi. Er gibt weder das triumphale Hinaufsteigen, wie die Byzantiner und der stimmungsvolle Meister des Triumphes des Todes im Pisaner Campo santo, noch das unbestimmte Entschweben, das auf einem ungefähr gleichzeitigen Bilde der Oberkirche in Assisi[33]) zu finden ist, sondern er schildert, wie die grosse Gestalt des Herrn von einer unsichtbaren Kraft, zu der sie hinanstrebt, langsam in die Höhe gezogen wird. Leicht wie ein Geist, vom Strahlennimbus umflossen, gleitet Christus, nach rechts gewendet, ungefähr in der Mitte des Bildes nach oben. An seinen Seiten dringen zwei massige Reihen winzig kleiner Patriarchen und Engel mit in die Höhe. Als festes Element geben sie der Schräge des dahinfahrenden Nimbus Stütze und Lager; zugleich mehren sie durch den Kontrast die Schönheit der schlanken Bewegung Christi. Die Apostel mit der heiligen Jungfrau knien auf dem flachen Boden zu beiden Seiten der geringen Erhebung, von der Christus aufgefahren ist. Wo eben noch Christus stand, in ihrer Mitte, schweben nun zwei Engel in lichten Gewändern, den Emporblickenden den geheimnisvollen Vorgang zu deuten.

Die beiden Engel ragen weder weit über die Köpfe der Knienden hinauf, noch sind sie sehr tief unter der Wolke, die Christus emporträgt; so geben sie in ihrem weichen Schweben und ihren mehr zart hinweisenden als herrisch lehrenden Gebärden dem Uebergang von oben nach unten Milde. Sie sind in leichter, schmiegsamer Schräge gegeneinander gestellt, nur ihre Oberarme berühren sich. Diese Schräge ist von grosser Wirkung; sie setzt jeden der Engel in besondere Gemeinschaft mit der ihm zunächst knienden Gruppe. Die Gruppen sind in sich so geordnet, dass ihre Gebärden und die Falten ihrer Gewänder nach der Mitte hinstreben. Es beginnt an den Winkeln der Bildränder, aus den schweren Apostelgruppen sich entwickelnd, ein zartes

Gleiten und Ziehen, das sich in den beiden Engeln sammelt, um dann voll in der Gestalt Christi zu erblühen. Damit diese einheitliche Wirkung entstehen kann, genügen nicht ein paar Blickführungen, sondern die ganze Materie des Bildes musste daraufhin entwickelt sein. So ist es zu verstehen, dass dem Schweben Christi nach rechts hin eine leise Verschiebung der Symmetrie unten entspricht. Die rechte Seite ist etwas gedrungener und steiler, die linke dagegen, von der ja die Bewegung Christi herkommt, ist breiter und in der Anordnung der Gestalten loser; ein schwungvolles Anheben und ein leichter Gegendruck.

Notwendigerweise hat Maria ihren Platz an der Spitze der linken Gruppe. Wie sie, das Antlitz nach oben und die Hände in ruhiger Andacht vor der Brust, voll sicheren Bewusstseins dakniet, nur wenig sich abhebend von den Aposteln in ihrem Rücken, so ist sie die Hälterin des Passes von der Erde zum Himmel. Ohne doch herauszutreten, übt sie grosse Macht in dem Bilde aus. Die Bewegung der vielen Männer fasst sich in ihrer Gestalt zusammen und in ihrem Blick klammert sich Aller Verlangen und Hoffnung an dem Entschwebenden fest. Es ist von einziger Schönheit, wie Giotto unvermerkt die Himmelfahrt zu einem Bild des Abschieds der in tausend Schmerzen nicht erschütterten Mutter von ihrem geheimnisvollen Sohn hat werden lassen. Wir fühlen uns daran erinnert, dass der Zyklus dem Leben beider gewidmet ist und die ganze Kapelle der heiligen Jungfrau zu Ehren errichtet war.

Auf dem PFINGSTBILDE findet sich Maria nicht mehr, und man darf wohl annehmen, dass Giotto mit Bedacht derjenigen ikonographischen Tradition gefolgt ist, welche die Madonna nicht inmitten der die Herabkunft des Heiligen Geistes erwartenden Apostel darstellte. Das letzte Bild sollte ein Bild des Nachklangs werden, voll tiefer Ruhe und ohne dass durch irgendein besonderes Moment das Interesse noch einmal erregt würde. Welches aber immer Giottos Gedanke gewesen ist, jedenfalls hat das Bild die Kraft eines breiten und definitiven Abschlusses.

Die zwölf Apostel sitzen in einer prächtig ausgeführten gotischen Loggia, die sich über das ganze Bild erstreckt und durch die schlanke Bogenstellung ihrer Umgrenzung die Fläche gross und frei belebt. In diesen kräftigen wohllautenden Raum sind die Apostel so angeordnet, dass die Hauptmasse die beiden parallelen Längsseiten von links nach rechts einnimmt, an den Schmalseiten aber je einer sitzt. Doch besteht keine scharfe Trennung, vielmehr erfüllen die Männer den Raum

ohne Unterbrechung und ohne sich zu bedrängen. Von der vorderen Reihe der Rückfiguren wird durch die Gestalten an den Seiten eine zwanglose Verbindung zu den im Grunde sitzenden hergestellt, wobei es von besonderem Werte ist, dass vorn nur vier, hinten aber sechs Apostel sitzen und so, trotz der unzulänglichen Entwicklung der Ausgedehntheit des Raums, eine Abstufung der Sichtbarkeit in die Tiefe besteht, die einen wahrhaft unerhörten Eindruck räumlicher Geschlossenheit und Fülle hervorbringt. Diese belebte Massigkeit ist nicht auf die Figuren beschränkt, sondern geht durch die Architektur über das ganze Bild hin. Nicht umsonst ruhen die sehnigen Stützen der Bogen durch die Vermittlung kräftiger Pfosten auf schwerer Schwelle und nicht umsonst tragen sie über prachtvollem Gesims ein einfaches und grosses Dach.

Wie sich nun in den Rhythmus der Bogenstützen die von ihnen überschnittene Versammlung eingliedert, darauf beruht die Lebendigkeit des Nebeneinanders der Männer. Immer wird der Raum zwischen zwei Stützen, ohne ängstliche Gleichmässigkeit der Haltung von einer Rückenfigur eingenommen, und nach dem Grundmasse dieser schönen Aufeinanderfolge ist der Platz der mehr in der Tiefe sitzenden Figuren bestimmt. In sehr mannigfaltiger Kombination werden dort regelmässig etwa anderthalb Figuren von den Stützen vorn eingefasst. Diese vollkommene Harmonie der Flächenerfüllung ist die künstlerische Form, in welcher sich für Giotto die Erzählung von dem Pfingstwunder ausdrückt, durch das zwölf Männer zu Grösse und Eintracht erhoben worden sind. Wenn irgendein Bild so ist dieses, für ein mittelmässiges Produkt der Schule ausgegebene ein Beleg für den Gedanken, den wir am Eingang aussprachen: Wenn die Fläche Leben hat, so ist die Erzählung klar. Die Apostel sitzen nicht in priesterlicher Feierlichkeit da und sie sind auch nicht voll schauernder Erregung, sondern es ist eine stille, schlichte Versammlung, über welche die wunderbaren Strahlen des Heiligen Geistes die heitere Belebung ernster Angeregtheit ausgiessen.[34])

Die Bilder der Vorgeschichte Christi sind ihrem Thema nach von den bis jetzt betrachteten sehr verschieden. Statt der grossen Ereignisse finden wir sanfte Begebenheiten in einem halb idyllischen Milieu. Die wunderbare Führung von Joachim und Anna bis zur Geburt der heiligen Maria und dann deren eigene Jugend, von der fast nichts zu erzählen ist als wie die Jünglinge der Stadt um ihre Hand werben und wie sie

Padua. Christus vor Kaifas. (Detail.) Giotto.

schliesslich dem ehrwürdigen Josef übergeben wird. Es ist natürlich, dass der Ton sich mit dem so anders gearteten Stoff wandelt, und dass der Besucher der Kapelle sich in der friedlichen und heiteren Welt dieser Szenen ganz besonders wohl fühlt; nichts Lastendes und Erregendes drängt sich ihm auf, er fühlt sich freier als gegenüber den ernsten Christusbildern. Aber, wie wir schon angedeutet haben, dies gesteigerte Wohlgefühl erklärt sich doch nicht einzig aus dem anmutreichen Thema, sondern das geklärtere Wesen der künstlerischen Darstellung hat daran mindestens ebenso grossen Anteil.

Die sinnliche Kraft der Bilder ist grösser. Die Figuren treten in ihrer Plastik und nach ihrer sachlichen Bedeutung klarer, schärfer hervor. Ihre Aktion und ihr Widerstand werden stärker, ihr Wirkungsradius vergrössert sich und damit gewinnt die Flächenartikulation an Energie. Alle Spannungen werden elastischer und der Glanz der Darstellung bekommt höhere Intensität. Auf dem freier ausgebreiteten Raum ist mehr Gelegenheit zu scharf geschliffener Abstufung der einzelnen Momente gegeben. Metallische Härte und entschiedene Begrenztheit treten an die Stelle des weichen Durcheinandergleitens der Motive, das wir bei dem Bild der Flucht nach Aegypten, aber auch noch auf dem Verratsbild beobachtet haben.

Dieser Art sind die Unterschiede zwischen den beiden Teilen des Zyklus. Aber, indem man sie ausspricht, fürchtet man schon, sie möchten schärfer scheinen, als sie in Wirklichkeit sind; wenn man sagt, das Wesen der Stilwandlung bestehe darin, dass in den Marienbildern sich zu der Milde der Christusbilder ein höherer Grad von Festigkeit fügt, so wird es jedem, der ein Bild wie die Kreuzigung oder den Einzug Christi in Jerusalem im Gedächtnis hat, wahrscheinlich sein, dass es sich nicht um einen fundamentalen Gegensatz handeln kann, sondern dass die Differenz auf eine Kräftigung der Technik zurückzuführen sein wird, wie sie in den Jahren leidenschaftlicher Bemühung eines Künstlers sich verhältnismässig rasch einzustellen pflegt.[35])

Insofern geben die Beobachtungen Romdahls über die Fortgeschrittenheit der Marienbilder einer seit langem von mir gehegten Vermutung neue Nahrung. Bekanntlich schwanken die Angaben der alten Autoren über Giottos Geburtsjahr, so dass wir aus ihnen nicht mit Sicherheit entscheiden können, wie alt Giotto ums Jahr 1306 gewesen ist, ob er damals ein angehender Dreissiger oder bereits ein Vierziger war. Es scheint mir nun, dass das vor unsern Augen sich vollziehende

Auswachsen von Giottos Stil in den Arenabildern mit rechter Entschiedenheit darauf hinweist, dass Giotto damals nicht bereits in Jahren gewesen ist, in denen die Entwicklung eines starken Künstlers zwar noch keineswegs abgeschlossen zu sein pflegt, aber doch regelmässig in einem Stadium angelangt ist, wo auch ein umfangreiches Werk in einem gleichmässig starken Ton gehalten ist. Es kommt hinzu, dass neben grossen Unsicherheiten in der Durchführung des räumlichen Programms auch in der Zeichnung im einzelnen Unklarheiten zu finden sind, die für einen, seinen Weg noch mit Mühe gehenden Künstler typisch sind und diese finden sich ebenso in den Marienbildern wie in den andern. Giottos Bilder in der Arena sind ausgesprochene Jugendwerke, auch nach dem starken lyrischen Zug, den sie im Gegensatz zu den späteren Werken Giottos zeigen, und man darf mit soviel Sicherheit als in Dingen dieser Art überhaupt zu erlangen ist, dem Bericht Vasaris, der Giotto 1276 geboren sein lässt, den Vorzug vor dem des Pucci geben, der erzählt, dass Giotto 1336 70jährig gestorben sei, obschon Pucci die ältere, also in dubio glaubhaftere Quelle ist.[36])

Was die technischen Fortschritte der Marienbilder anlangt, so liegen sie in dem grösseren Zusammennehmen der Flächen der Körper, in dem geschmeidigeren, klangvolleren Zug der Linien, hauptsächlich aber in der Konsequenz der Beleuchtung, die auf allen Bildern gleichmässig das grosse Fenster in der Eingangswand der Kapelle als Lichtquelle annimmt.

Das erste Bild in dieser Reihe,[37]) die VERTREIBUNG DES KINDERLOSEN JOACHIM AUS DEM TEMPEL, ist eine Ruine. Es fehlt in der Figurenkomposition nahe der rechten Grenze ein wichtiges Glied, so dass nicht nur eine einzelne leere Stelle gähnt, sondern das Verhältnis aller Teile des Bildes zueinander der Schärfe und Klarheit beraubt erscheint.[38])

Die Architektur ist mehr als in irgendeinem der früheren Bilder die Basis der Komposition. Wir haben den Blick auf einen, kühn aus allen Beziehungen zum Ganzen einer Kirche herausgeschnittenen Altarraum, dessen niedrige massive Schranken sich voll von links nach rechts entwickeln, von dem überdeckten Ciboriumaltar und von der angefügten Kanzel überragt. Innerhalb der Schranken steht, abgewendet von dem Altar ein Priester; er nimmt das Opfer eines knienden Mannes, der vor ihm kniet, entgegen. Ein anderer Priester ist aus der Schranke herausgetreten; er schiebt energisch, aber sanft den schmerzlich ihn anblickenden Joachim von dem Altarraum fort.

Sowohl nach der allgemeinen Ikonographie dieser Erzählung, als auch nach dem für Giotto zwingend charakteristischen Prinzip der Bilderfüllung müssten wir nun erwarten, dass in dem jetzt leeren Raum zwischen Joachim und dem Bildrand eine oder mehrere dem Alten befreundete Gestalten stünden, die den Fortgestossenen gleichsam bei sich aufnähmen. So wie das Bild jetzt ist, schneidet die Komposition abrupt zugleich mit der Architektur und den Figuren nach rechts ab. Joachim wird ins Unbestimmte gestossen wie in einen Abgrund, und die von dem Gebäude so fest umgrenzten Gestalten haben nicht die Freiheit, sich gegen dessen starkes Linienspiel zu behaupten. Das Verhältnis zwischen den beiden Bildelementen ist stumpf, und die Erzählung tritt nicht rein hervor.

Nehmen wir gemäss der in dem ganzen Bilde herrschenden Knappheit an, dass es sich um den Verlust nur einer Figur handelt, so ist diese als eine Gestalt von einiger Schwere der Erscheinung, dicht am Bildrand, wahrscheinlich von ihm ein wenig überschnitten, zu ergänzen. Sie muss etwas zurück im Bilde gestanden haben, und wird der Vertreibungsszene direkt zugewendet gewesen sein, dabei nicht in beschaulicher Ruhe verharrend, sondern lebhaft, jedoch keineswegs heftig bewegt. So erst gewinnt die ganze Anlage des Bildes Sinn: der Formenreichtum der Architektur erscheint nicht als überflüssige Verschwendung, die Bewegung geht von Rahmen zu Rahmen und die sentimentale Antithese des glücklichen und des unglücklichen Opferspenders, die in dem jetzigen Zustand des Bildes sich als Zweck der Komposition insinuiert, löst sich in grösseren Rücksichten auf. Ein einziger grosser Zug ist einst über die ganze Fläche gegangen: von der Höhe des Altardaches, den Schranken entlang über die beiden Paare mit den gleichgerichteten Priestern zu der Figur, die an der Bildgrenze der Bewegung Ziel und Stillstand gab.

Auf dem Bilde der EINKEHR JOACHIMS BEI SEINEN HERDEN dehnt und stuft sich in inhaltvollen Linien eine Felswand hinter den Gestalten. An den rechts sich erhebenden Kegel ist eine einfach aus Holz gezimmerte Hürde angelehnt, aus der sich die dichte Herde der Schafe herausbewegt, dem sinnend sich nahenden Joachim entgegen. In ganz langsamem Tempo geht diese Bewegung der kleinen Tiere, aber sie geht ganz bestimmt. In der gedrängten Menge, die noch im Schutz des Stalles steht, herrscht ängstliche Unruhe; wenige der Tiere wandeln schon ruhig an der freien Luft dahin, hie und da nach einem Kraute schnuppernd; die vordersten zwei oder drei laufen leb-

haft dem munteren Hündlein nach, das lustig an seinem Herrn hinaufspringt.[39]) Vom fernsten Rand des Bildes setzt so, gestützt auf die feste Hürde und den Fels dahinter, die Bewegung ein, die den heranschreitenden Alten gleichsam im Bilde aufnimmt und die Stelle, wo er im Schreiten innehält, klar motiviert. Das mähliche Hervorkommen der Herde, das so keck in dem Springen des Hundes seinen Abschluss findet, ist wie eine reizende Melodie, die um so heiterer wirkt, als der gebeugte Mann nicht hart an den Rahmen des Bildes gepresst ist, sondern bereits ein paar Schritte innerhalb des Bildfeldes getan hat.

Die Figur des Joachim wird auf einen Schlag zusammen mit den beiden jungen Hirten vom Auge aufgefasst, die Giotto, im Anschluss an die Tradition, ihrem Herrn zur Begrüssung gegenübertreten lässt. Sie stehen in grosser Entfernung von ihm, aber durch die Stärke ihrer lebhaft differenzierten, dabei fest aneinander gebundenen Stellungen geben sie dem Einsamen eine festere Beziehung zum Bildganzen, als die unscheinbaren Tiere allein es vermöchten. Joachim, der sich sonst gegenüber der Felsenmasse kaum halten könnte und in der grossen Fläche fast untergehen müsste, erfährt eine bedeutende Stärkung seiner Erscheinung, und in dem lebendigen Gegenüber von Eintritt und Begrüssung wächst eine Einheit zusammen, deren Stimmung sich stark wie ein Baum über das Bild verbreitet.

Es ist in den Bildern der Vorgeschichte bisweilen, als ob Giottos Kraft, grosse Figurenkomplexe rhythmisch zu entwirren, die bei diesen in engem Kreise spielenden Erzählungen nicht zur Entfaltung kommen konnte, sich ein anderes Feld der Betätigung gesucht und der Künstler sich mit befreiter Energie auf die Ausbildung des Verhältnisses zwischen der menschlichen Gestalt und ihrer natürlichen Umgebung geworfen habe. Und siehe da, dieselbe Klangfülle, die er dem Zusammenwirken oder dem Gegeneinander von Figuren zu entlocken wusste, tönt uns nun aus seinen Schilderungen von Gebäuden und Landschaften entgegen. Das Bild der VERKÜNDIGUNG DER GEBURT MARIENS AN DIE HEILIGE ANNA ist fast wie ein glänzendes Architekturstück, so kühn dominieren die kräftigen Linien und vollen Flächen des schön proponierten Hauses, in dem die heilige Anna kniend die Botschaft des durch das hohe Fenster heranfliegenden Engels empfängt.

Die Anlage des übergiebelten Gemachs mit dem angefügten offenen Vorraum steht freilich sehr regelmässig in dem Bilde und die Komposition hat dadurch eine geometrische Kälte, aber zugleich ist das Ver-

hältnis der beiden Räume von so grosser Lebhaftigkeit, dass eine rhythmische Bewegtheit entsteht, die den Bau von Starre und Schwere befreit und ihn das Leben zwischen die Figuren an Intensität und Fülle steigern lässt.

Auch die Figuren sind mit geometrischer Bestimmtheit angeordnet. Es geht eine gerade Linie schräg über das Bild von dem kleinen Engel oben im Fenster über die kniende Anna zu der im Vorraum niedrig sitzenden spinnenden Magd; die heilige Anna befindet sich genau in der Mitte zwischen dem Engel und der Dienerin. Aber so wenig wie die Strenge der Architektur, ist diese geometrische Bestimmtheit starr. Zu lebendig sind die Figuren in ihren besonderen Funktionen und zu verschieden wird Anna von dem grossen und freien Gemach, die Magd von dem schmalen niedrigen Vorraum umfasst, als dass das Auge verführt würde, immer wieder jener geraden Linie und ihrer Halbierung zu folgen.

Welche Pracht hat das ruhige empfangende Knien der Anna zwischen den vollen Flächen und welche feste Begrenzung findet der Vorgang in der eng umhegten Emsigkeit der Spinnerin. Es ist wahr, die Beziehungen zwischen den Figuren und dem Gebäude sind in diesem Bilde sehr direkt, aber man fühlt die Klarheit, mit welcher hier ein künstlerisches Mittel erfasst ist, das später und zum Teil wenigstens schon durch Giotto selbst aufs erfolgreichste ausgebeutet werden konnte.

Mit den Landschaftsschilderungen in den Bildern von JOACHIMS OPFERUNG UND HIMMLISCHEM TRAUM ist es dasselbe wie mit der Architektur auf dem vorangehenden. Auch sie mehren das Gewicht der Situationen im ganzen und geben den einzelnen Gestalten Stütze; dabei stehen sie — ohne dass die dekorative Absicht die anschauliche Frische schwächte — mit solcher Kraft im Bilde, dass ihre Massen und Linien als Begleitung zu einem glanzvollen Gebärdenspiel zu dienen vermögen.

Joachims Opferung ist aus drei Figuren komponiert. An der sanften Steigung des felsigen Hügels, auf dessen Höhe der Altar mit dem rauchenden Opfer steht, kniet Joachim, schwer auf seine Hände gestützt. Er ist in geringer Schräge in das Bild hinein gerichtet, so dass man den ganzen, vom Mantel eng umhüllten Körper übersehen kann. Er wendet den erstaunten Blick nach rechts, wo eben dicht an der Bildgrenze vor freiem Grunde die hohe, lichte Gestalt eines Engels aufgetaucht ist, der freundlich den Arm erhebt und milde Worte zu Joachim

spricht. Der Engel steht auf ebener Erde, aber er ist so gross, dass der Scheitel seines Nimbus in einer Linie mit der Platte des Opferaltars liegt. An dem linken Bildrand, nahe hinter Joachim, steht, von einem schroffen Felskegel sich abhebend, auf der Bodenschwelle ein Hirt, ein Jüngling mit betend erhobenen Händen, der oben am Himmel die segnende Hand Gottes gewahr wird.

Auf den hellsten Ton sind die Richtungen und Entfernungen der Körper in ihrer gegenseitigen Beziehung gestimmt. Aus grossem Abstand dringt dem straff aufgerichteten Engel die sanfte Steigung der Rückenlinie des Joachim entgegen. Aber die Linien des Felskegels und des leicht und sehnig zurückgebeugten stehenden Hirten machen, dass jenes Verhältnis nicht zum Zwange wird. Sie halten den Knienden in seiner eigenen Bedeutung und zwingen die grosse Stellung des Engels auf den gleichen Boden mit den übrigen Gestalten. Wie wichtig erscheint dabei die anbetend nach oben gerichtete Haltung von Händen und Augen des Hirten. Jedoch, es bleibt trotz der lebendigen Beziehungen in diesem Bilde immer eine gewisse Anstrengung, die drei Figuren zugleich aufzufassen; die grossen Abstände zwischen ihnen lassen die Fläche des Grundes etwas hart hervortreten.

Vor dem ansteigenden Hügel unter dem knienden Joachim sind kleine Schafe und Böcke zu sehen.[40]) Als Masse sind sie wichtig gegenüber der Schräge Joachims, den festen Boden zu markieren, und das zierliche Spiel der ruhenden und der gegeneinander springenden Böcke bringt dem grossen Verhältnis der weit getrennten Figuren muntere Erleichterung.

Im Bild des TRAUMES hat Giotto umgekehrt auf eine gewisse Schwere hingearbeitet. Der in engem Umriss zusammengehaltene Joachim sitzt mit tief geneigtem Kopf rechts ganz in der Ecke des Bildes vor der Hürde und einem dicht sich daranschliessenden Felsen. Auf alles im Bilde übt er ziehende Gewalt. Der Engel, der über einem breiten, leis nach rechts sich senkenden Plateau von links herangeflogen kommt, drängt mit der Kraft der Diagonale auf den Schlummernden hin, und die beiden Hirtenbuben, die ganz links stehen, setzen dem Streben aller andern Körper und Linien keine Kraft entgegen; sie werden mitgezogen. Nichts stört den ruhigen Traum des beglückten Mannes, und um so stärker wirkt die Stimmung tiefer Umfangenheit, als sie auf die lichte Opferszene unmittelbar folgt. Bis zu solchen Gegensätzen war Giotto früher noch nicht in der Entwicklung der Bildstoffe gekommen.

Die Begegnung von Joachim und Anna an der Goldenen Pforte bringt dann eine schwebende Bewegung voll Lieblichkeit. Den Ton dieser Bewegung bestimmt die Umarmung der beiden, deren reine Umrisse von unten herauf ganz zart gegeneinander schwingen und die in den innigsten Bewegungen sich lieblich im Kuss zusammenfügen. Giotto hat das Goldene Tor mit aller Pracht, die ihm zu Gebote stand, ausgestaltet. Die Anlage — eine weite Bogenöffnung, die von zwei vortretenden Türmen flankiert wird — erstreckt sich schräg fast über das ganze Bild. Sie ist für die ganze Szene der Rückhalt; ihre Festigkeit und Schwere steht in wirksamem, aber gelindem Kontrast zu der Bewegtheit der Figuren. Unter dem Torbogen kommen die Freundinnen der heiligen Anna hervor. Wie ein munterer Bach so hell und lebhaft dringen sie aus dem schweren Tor heraus, noch lebendiger durch den Gegensatz zu der retardierenden Gestalt der von dunklem Mantel fast ganz verhüllten alten Amme, die ruhig unter dem Tor steht, den Blick auf die heiteren jungen Frauen gerichtet. Die verhüllte Gestalt hat noch die weitere Bedeutung, dass sie eine direkte Verbindung zwischen den Freundinnen und der heiligen Anna herstellt. Diese Kontinuität der Flächen und der Bewegung ist der ganze Giotto. Sie gibt dem Bild die Festigkeit und sinnliche, tastbare Fülle, die dem Beschauer die Innigkeit der Szene erst ganz nahe bringt. Es geht ein gleichmässiges sanftes Schieben durch das Bild. Aber doch sorgt Giotto, dass das Hauptmotiv nicht zu kurz kommt; bei allem Zusammenhang mit den nachfolgenden Frauen bleibt die Gruppe der beiden Alten eine Sache für sich.

Gegen den festen Torbau wirkt das freie Hinausdringen der Frauen; diesen wiederum setzt sich das Herankommen Joachims entgegen, das durch den in einiger Entfernung nachfolgenden, vom Bildrand überschnittenen jungen Burschen in seiner Wirkung noch gesteigert ist. So löst sich im lebendigen Spiel von Kontrasten die Masse des Bildes gefällig auf. Es ist nicht ohne Interesse, den Hirtenbuben hinter Joachim mit dem Manne zu vergleichen, der auf Dürers schönem Holzschnitt aus dem Marienleben im Rücken Joachims auf die Bühne tritt. Wölfflin charakterisiert dessen Funktion mit den Worten: „Er gibt die Richtung an, wie die Bewegung Joachims zu ergänzen ist.“ Wirklich, dieser Mann ist eine Angabe, nur eine Anweisung auf eine Bewegung, die in Wahrheit nicht vorhanden ist. Giottos Hirtenbube dagegen fügt sich als Glied in einen wirklichen Bewegungszug, er ist ein Nachdruck; der Angaben bedarf Giottos Kunst nicht.

In dem Bild der GEBURT MARIENS drängt sich viel zusammen, und man gelangt nur mit etwas Mühe zum sogenannten Kern der Erzählung: der Begrüssung der neugeborenen Maria durch die in ihrem Bette aufgerichtet sitzende Mutter.

Giotto schildert denselben Raum wieder, in welchem Anna bei der Verkündigung kniete, also ein verhältnismässig grosses Gemach und einen durch eine Tür damit verbundenen niedrigen offenen Anbau. Das Bett der heiligen Anna nimmt fast die ganze Breite des Gemachs ein: die sitzende Heilige streckt beide Arme nach dem Kind aus. Es wird ihr von einer Magd gereicht, die zusammen mit einer andern hinter dem Bette steht. Vor dem Bett findet man nach uraltem Gebrauch noch einmal die kleine Maria, wie sie von ein paar Pflegerinnen gewaschen wird. Und auch das ist altertümlich, dass diese Gruppe im Verhältnis zu den anderen Figuren viel zu klein ist. In die Vorhalle tritt eben eine junge Magd, die einer alten, unter der Tür erscheinenden Frau eine Gabe für die Wöchnerin darreicht.

Zwei Bewegungen also sind von beiden Seiten her auf die Mitte gerichtet: das Langen der Mutter nach dem Kind und das Herankommen der Magd mit dem Geschenk. Beiden Bewegungen wird von der Mitte her geantwortet: durch die Dienerin, die das Kind hält, und durch die Amme unter der Tür. Und zwischen beiden, in schönem Entsprechen einander sich nähernden Bewegungsspielen steht ruhig in der Mitte die Dienerin am Fussende des Bettes mit stärkender Speise in den Händen. Auch sie wendet von ferne der Mutter die Aufmerksamkeit zu, aber sie ist untätig, nur dazu bestimmt, die weichen Bewegungen von den Seiten her aufzunehmen, auszugleichen, zueinander zu leiten. So kommt eine geschlossene Kurve über die Figuren hin zustande, die in der ruhig stehenden Magd ihre Kulmination erreicht. Die Bewegungen und Flächen der Körper sind in freiem Spiel zu unzerleglicher Einheit verbunden, die, in sich aufs zarteste proportioniert, der grossen und festen Architektur gewachsen ist, zumal bei der bindenden Kraft der weich bedeckten Bettstatt.

Es ist eine der schönsten und bildnerisch tiefsten Wirkungen Giottos, wie diese Figurenmasse die scheidende Wand zwischen den beiden Räumen trotz der Enge und Niedrigkeit der Tür, ja fast unabhängig von ihr, zu durchdringen scheint. Das Spiel der bewegten Flächen triumphiert über die Starrheit der Architektur, es dämpft den Klang ihrer starken Linien und Flächen. Man wird von hier aus am besten erklären können, warum Giotto nicht auf die sinnwidrige Wiederholung

Padua. Kreuzigung. — Giotto.

des Kindes zwischen den beiden vor dem Bett hockenden Pflegerinnen verzichtet hat. Die weichen Gestalten der breit auseinander sitzenden Mädchen stellen der nach oben gespannten Bewegungskurve der Figuren über dem Bett ein Gewicht entgegen, und die Masse der Körper gewinnt Rundung. Andernteils sind sie durch ihre Lage am Boden in rhythmischer Beziehung zu dem Mädchen mit der Gabe, dessen Gestalt ganz frei zu sehen ist und mit seinen schön gewölbten Flächen die einzige Figur im Bilde ist, die das Unten und Oben gleichmässig verkörpert. So ergänzt also die Gruppe der Badenden die obere Kurve zur Andeutung eines elastischen Ovals zwischen der aufrechtsitzenden heiligen Anna und dem lieblich herankommenden Mädchen.

DIE DARSTELLUNG MARIENS VOR DEM HOHENPRIESTER ist eine leicht zu übersehende Komposition. Unter kräftiger Betonung zweier rechtwinklig einander durchschneidenden Achsen, die in scharfer Schräge zur Bildebene stehen, ist eine massige und hohe Architektur entwickelt, die, aus ähnlichen Motiven zusammengesetzt, wie der Altarraum bei Joachims Vertreibung, das Innere des Heiligtums darstellt. Eine niedrige, frei vor dem Auge liegende Treppe führt zu der Höhe des Sockels, auf dem sich die Altarschranken erheben. Auf dieser Treppe spielt nun die Hauptbewegung des Bildes: die heilige Anna ist ein paar Stufen hinaufgestiegen; in sanfter Vorbeugung schiebt sie stützend das reizende, in lichtes Gewand gekleidete Kind vor den greisen Priester, der, zwischen den Schranken stehend, Maria mit freundlichen Armen begrüsst. Es ist von einziger Schönheit, wie das zarte Mädchen mit lieblich über der Brust gekreuzten Händen zwischen den beiden grossen Gestalten frei dasteht, beider Umrisse unten berührend, von den Armen der einen gestützt, von denen der andern angezogen, den Abstand zwischen dem vorgebeugten Kopf der niedriger stehenden Mutter und dem herabgeneigten, ferneren des Priesters durch ihren, vom langen Gesims der Schranken kräftig gestützten Kopf zierlich teilend.

Diesem schönen Spiel der drei Hauptfiguren fügen sich nun zwei Gruppen aus der Tiefe des Bildes an, die zunächst nur auf Anna und den Priester Beziehung haben, aber deren Massen indirekt als Widerlager zwischen den Bewegungen des Vorführens und des Empfangens wirken, durch die also das Spiel an bildmässiger Intensität gewinnt. Diese Gruppen zählen zu den lebendigsten Erfindungen Giottos; sie geben dem Vorgang, der ohne sie, trotz aller Lieblichkeit, zeremoniell wirken würde, jenen Zauber von Intimität, mit dem man in der Fa-

milie einem Kinde einen bedeutenden Tag schön macht, so dass er unauslöschlich in seinem Gedächtnis bleibt. Im Rücken der heiligen Anna sind es ein Diener, der auf dem gebeugten Rücken einen Korb mit Weihegaben trägt, dann der sich zurückhaltende Joachim mit einem greisen Freund und eine Frau. Alle diese mannigfaltigen Haltungen, die der Bewegung der heiligen Anna teils folgen, teils räumliche Stütze bieten, bilden eine Einheit, in der sich die Würde und Sorglichkeit der häuslichen Umgebung der kleinen Maria anschaulich darstellt. Oben dagegen, zu seiten des Priesters, hinter den Schranken, stehen als sanft bewegte Masse die Tempeljungfrauen, die sich mit Neugier und schwesterlichem Wohlwollen herandrängen, die kleine neue Gespielin zu sehen. In ihnen verkörpert sich aufs reizendste der nächste Zweck, um den Maria herangeführt wird; sie zeigen die liebenswürdige Gastlichkeit, die das Kind in seiner neuen Wohnstätte umgeben wird.

Indessen, Giotto will nicht das Idyll. Die Darbringung Mariens soll sich als grosser und reiner Bewegungsgang der Fläche aufprägen, und damit die Aufmerksamkeit sich nicht in die Einzelheiten der Schilderung verliere, setzt Giotto der Schräge links auf der rechten Seite des Bildes ein zusammendrängendes Gewicht in dem prachtvollen Effekt der beiden dicht beisammenstehenden Priester gegenüber, die, Kopf gegen Kopf, die Szene aus grosser Entfernung erörtern. Durch ihre Gebärden wie ihre Stellung erheben sie den lieblichen Vorgang zur Macht eines bedeutungsvollen Ereignisses. Es ist leicht, das Dreieck im Geiste nachzuzeichnen, das diese hohen Gestalten mit den Linien der Architektur und der andern Figuren bilden, aber mehr im Geiste Giottos möchte es sein, die grossartige Spannung, die durch sie in das Bild kommt, nachzuerleben und in ihr den klar sich öffnenden Ausblick in die schicksalvolle Zukunft des zarten Kindes zu geniessen: nicht der Weg zwischen Elternhaus und Tempelschule ist der Inbegriff des Bildes, sondern dass Maria mit ihrem lieblichen ersten Gang in einen grossen Zusammenhang eintritt, ist der Sinn.

Nun folgen zwei Szenen der WERBUNG UM DIE HEILIGE JUNGFRAU. In der ersten sieht man die Freier in feierlichem Gang zu dem Altare treten, um die Stäbe, an denen das Wunder des Grünens geschehen soll, in die Hand des Priesters zu legen. Mehr als die Hälfte des Bildes einnehmend, erhebt sich rechts die hochragende Nische, wo hinter dem Altar ein Priester steht, der die Stäbe zu schönem Haufen zu schichten beginnt. Vor der Nische, ganz rechts steht, im Profil, ein andrer Priester. Er hat den Blick geradeaus gerichtet auf die Jünglin-

ge, mit denen zusammen der greise Josef erschienen ist. In gemessener Entfernung kommen sie heran als eine dichte Gruppe, aus der sich erst zwei herausgelöst haben. Diese schreiten feierlich hintereinander; der voranstehende reicht eben seinen Stab dem Priester über den Altar hinüber, aber ohne dabei die strenge Haltung im reinen Profil zu verlassen. Die beiden Priester in ihren einfachen klaren Stellungen im Schutze der so breit dem Blick sich öffnenden Nische üben auf die bescheiden und würdevoll nahenden Jünglinge eine suggestive Anziehungskraft aus. Sie locken durch die Macht ihrer Stellung die noch ungelöste und unbewegte dichte Schar mit solcher Lebendigkeit an, dass wir im Verweilen vor dem Bilde Zeuge zu sein meinen, wie sich langsam in immer gleichen Abständen die ganze Gruppe in stattlichem Zuge bis zu Josef aufrollt. So besitzt diese Komposition, in der die Strenge der symbolischen Zeremonie waltet, zugleich eine wunderbare Kraft, die Phantasie in beständiger Bewegung zu halten. Mit seiner Knappheit und stattlichen Vertikalität mutet das Bild wie ein feierliches Marschthema an.

Auf dem andern Bilde liegen die Priester im Verein mit den Freiern auf den Knien, um das Wunder auf die inzwischen auf dem Altar gehäuften Stäbe herabzuflehen. Wieder steigen die klaren Linien der Altarnische in die Höhe. Vor dem Altare knien die zwei alten Priester und ein Tempeldiener; sie sind schräg zueinander geordnet, damit keiner in voller Rückenansicht erscheint. Es sind Gestalten von wuchtigem schweren Umriss, die den ganzen Raum vor dem Altar einnehmen. Links gegen die leere Fläche knien die Freier; sie sind wieder dicht beieinander in konsequent durchgeführter Profilanordnung. Der reine Gegensatz zwischen den starken Linien der Architektur und den weichen Körpern der am glatten Boden knienden Männer gibt dem Bilde sein Leben: die gleichmässige Anbetung so vieler Gestalten trägt etwas von der Kraft einer Tat in sich; sie ziehen buchstäblich den Segen aus der Höhe auf sich herab.

Es ist von grossem Interesse, den Rhythmus dieser Anbetung etwas genauer zu betrachten, weil sich darin das besondere Verhältnis der Giottoschen Kunst zu den kirchlichen Konventionen deutlich zu erkennen gibt. Die andächtigen Gebärden sind durchaus zeremoniell. Man kann in den Knienden nichts von persönlicher Erregung oder von ekstatischem Flehen spüren, sondern die Männer knien so wie in vorgeschriebener Haltung Priester und Laien dem Sanktissimum ihre Verehrung bezeigen: die Priester mit stärkerer Beugung des Rückens und

mit erhobenen Köpfen, wie wenn sie Gebete vorsprächen; die Freier aus grösserer Entfernung und in schlichterer, weniger mit dem Heiligsten vertrauter Haltung. Für die Stimmung einer feierlichen Vesper, wie sie noch immerfort in der Kirche abgehalten wird, kann man schwerlich eine prägnantere, echtere Form finden, als in diesem Bilde; die Schönheit einer von tiefer Bedeutung erfüllten Liturgie wird darin enthüllt. Es ist ja klar, dass eine solche Prägnanz auf scharfe Beobachtung der Wirklichkeit zurückgehen muss, aber die feierliche Rhythmik des Bildes deutet doch zugleich auch darauf, wie sehr die uralten kirchlichen Gebräuche das Gefühl für Würde und für Schönheit überhaupt bestimmt haben. Man hat nachgewiesen, dass die religiöse Malerei des 15. Jahrhunderts ihr rhythmisches Gefühl von der geistlichen Schaubühne hat beeinflussen lassen, und man nimmt an, dass auch schon auf Giotto die sacre representazioni bedeutend gewirkt haben. In unserm Bilde aber ist die innere Uebereinstimmung der Rhythmik der Komposition mit dem Rhythmus des Gottesdienstes selbst zu schlagend, als dass man nicht fragen müsste, wie viel überhaupt die junge Kunst dem abendländischen Ritus mit seiner freien Gebärdensprache, mit seiner scharfen Artikulation und Sonderung, mit seiner plastischen Bestimmtheit der Bewegungen, mit seinem Interesse für klare Disposition von Massen zu danken hat.[41])

Die VERMÄHLUNG MARIENS ist auf den ersten Blick ein Bild reiner Koordination. Vor der Kirchenapsis, die, wie in den beiden vorangehenden Bildern, die rechte Hälfte des Grundes einnimmt, erstreckt sich die Figurenkomposition in ungefähr gleicher räumlicher Dichte über die ganze Breite des Bildes so, dass die einzelnen Elemente rein umgrenzt sind und sich zugleich in lückenloser, wenn auch nuancierter Kontinuität aneinanderfügen, um so fester als die vertikal durchgehende Architektur durch ihren Kontrast die Breitenerstreckung der Figurenmasse mit den auf ziemlich einer Linie liegenden Köpfen stark betont. Aber kaum hat man im Geiste die schöne Kette von Figuren und Gruppen im Genuss ihrer gleichmässigen Stärke und Geschmeidigkeit durch die Hand gleiten lassen, so beginnt das Auge eine Gliederung wahrzunehmen, welche in der vollen homogenen Masse eine freie Aktion auswirkt. Es kann ja nur eine weiche und zarte Aktion sein, die sich so schüchtern vor dem Blick entfaltet, aber wie tief ist die Poesie dieser Darstellungskunst, dass sie den lieblichen Vorgang der Vermählung in den vollen Klang der Bildgestaltung einhüllt, wie wenn Glocken über eine festliche Szene ihr Spiel hintönen liessen.

Die Aktion besteht im wesentlichen in einem Gegenüber von Herannahen und Empfangen. Dies spielt schon in der Gruppe der Vermählung selbst. Josef und Maria stehen einander gegenüber vor dem Priester, der ihre Hände zusammenführt. Sie nehmen nicht den Platz mitten vor dem Altar ein, sondern sie stehen etwas nach links. Die zeremonielle Weihe und die Symmetrie stehen Giotto nicht so hoch wie freie Beweglichkeit. Maria steht ganz dicht bei dem Priester, während Josef lose und frei herantritt. Maria wird von dem Priester an der Hand gehalten, nach Josef dagegen greift er und ihm wendet er den Blick zu. So wird die Zeremonie zur lebendigen Erzählung des Vorgangs, dass der Priester den Bräutigam der Braut sich nahen lässt, die wie eine Tochter unter seiner Obhut steht. Aber es handelt sich nicht wie später bei Ghirlandajo oder Perugino oder Rafael um ein beliebiges Brautpaar, das mit beiderseitiger Gefolgschaft vor dem Priester erscheint, um sich den Segen zu holen, sondern der Moment im Leben Mariens wird geschildert, wie der Priester die heilige Jungfrau von sich und aus dem Schutz des Tempels entlässt, und ihr in Josef den Bräutigam vorstellt.

Dieses Zusammen von Empfangen und Entlassen gibt auch den Gruppen der Freundinnen der heiligen Maria und der Freier Charakter. Drei Jungfrauen, an die sich in der Bildtiefe ein Priester anschliesst, stehen hart an der Bildgrenze dicht hinter Maria. Da sie unter der Führung des priesterlichen Greises stehen, sind auch sie nicht irgendwelche befreundete Mädchen, sondern sie sind der Kreis, aus dem Maria im Begriff ist, herauszutreten. Durch die Nähe dieser Gruppe bei Maria und durch den tiefen Ausdruck der Teilnahme, womit der zweite Priester auf den Vorgang blickt, wird der Empfang des Bräutigams zu grosser Bildkraft gesteigert. Im Rücken Josefs dagegen folgen sich die Gestalten in gewisser Weite der Abstände, so dass das Herannahen als Aktion sich über die ganze linke Hälfte des Bildes frei entwickelt. Josef ist nicht nur an der Zeremonie beteiligt, sondern er, der auf den Bildern der Freite so bescheiden hinter allen andern gekniet hatte, schreitet nun an ihrer Spitze. Auf ihn folgt zunächst ein einzelner, der die Hand zu dem symbolischen Schlag auf den Rücken Josefs erhoben hat, und an ihn schliesst sich, wieder in einiger Entfernung, die Schar der übrigen Freier, die, links das Bild abschliessend, lebhaft genug geordnet und bewegt sind, um der ziehenden Gewalt Josefs und des Schlägers rhythmisch nachzugeben. Wie wichtig aber, dass die Freier trotz ihrer Bewegtheit als geschlossene Masse daste-

hen und so dem Vorgang links eine ebenso feste Grenze setzen wie es rechts die schräge Linie der drei Freundinnen tut.

Der HOCHZEITSZUG DER HEILIGEN JUNGFRAU vollzieht sich mit königlicher Würde.[42]) Diese hohe Wirkung eines Bildes, in welchem gar kein Aufwand getrieben wird, sei es in Gewändern, sei es in Bewegung und Gebärden, lässt sich nur verstehen aus der Stärke, mit der die Gestalten in reich wallenden festlichen Kleidern in der Pracht ihrer Massigkeit ruhig vorwärtsschreiten, und aus der weichen Schönheit, mit der die nahe der Bildmitte für sich allein schreitende heilige Jungfrau in den Zug der Gestalten harmonisch eingegliedert ist. Im Gefolge der Braut schreiten paarweis, aber ohne Strenge, sechs, sieben Gespielinnen, ihr voran geht Josef mit einem Freund an seiner Seite. Von links nach rechts geht die Bewegung, und rechts, nahe dem Bildrand, stehen unter dem engen, festlich geschmückten Erker, der das Hochzeitshaus symbolisiert, zwei junge Flötenbläser, in ihrer Haltung zum Zug entgegengerichtet. Die kräftige Herausarbeitung des Ziels der Bewegung ist für die Anschaulichkeit der Szene von grosser Bedeutung. Aber es ist bezeichnend, dass Giotto dies Ziel zwar als solches deutlich und rhythmisch wirksam macht, dass er aber doch den damit verbundenen Gegendruck gegen den Zug so leicht hält, dass mehr ein Abschluss der einen Bewegung als ein für sich schon allein bedeutsames, neues Moment in das Bild gebracht wird. In Wirklichkeit erstreckt sich der Brautzug nur über etwas mehr als die Hälfte des Bildes, aber die ganze Fläche steht unter seiner rhythmischen Herrschaft. Es wäre unverständig, wollte man verhehlen, dass dieser Widerspruch einen gewissen Zwang auf die Klarheit der Situation ausübt, aber Giotto hat den Zug so fein mit den Musikanten vor dem Haus verschmolzen, dass das, was ja in Wahrheit aus dem Grunde einer einzigen Stimmung hervorgeht, auch im Bilde sich zu harmonischer Einheit verbindet. Er erfand um dieser Verbindung willen den wundervollen Geiger, der vielleicht von all den vielen Gestalten des Zyklus die gefeiertste ist. Er stellte diesen bekränzten Jüngling zwischen die beiden im Zug voranschreitenden Greise und die beiden Flötenbläser in fast voller Frontansicht, und er hielt ihn so leicht in seiner Bewegung, so elastisch in seiner Haltung, dass man nicht mit Sicherheit sagen könnte: ging der Geiger vor dem Zuge her und ist er nun stehengeblieben, oder gehört er zu den Musikanten, die den Zug erwarten? So fest ist er von den beiden Männerpaaren eingeschlossen, dass er zu jedem von ihnen ganz gleichmässig gehört. So bekommt die Fi-

gurenmasse der rechten Bilderhälfte Geschlossenheit und die Spitze des Zuges kräftige Betonung. Zugleich aber ist eine Gestalt geschaffen, die durch die Besonderheit ihrer Stellung und die Tiefe ihres Ausdrucks aus der grossen Zahl gleichmässiger Gestalten hervortritt und als starkes ziehendes Gewicht auf die in edler Zurückhaltung langsam im Schleppengewand schreitende Maria wirkt.

Die Bilder an der Wand, die sich in den Tribunenbogen öffnet, werden von Romdahl insgesamt der von ihm statuierten zweiten Arbeitsepoche zugeschrieben.

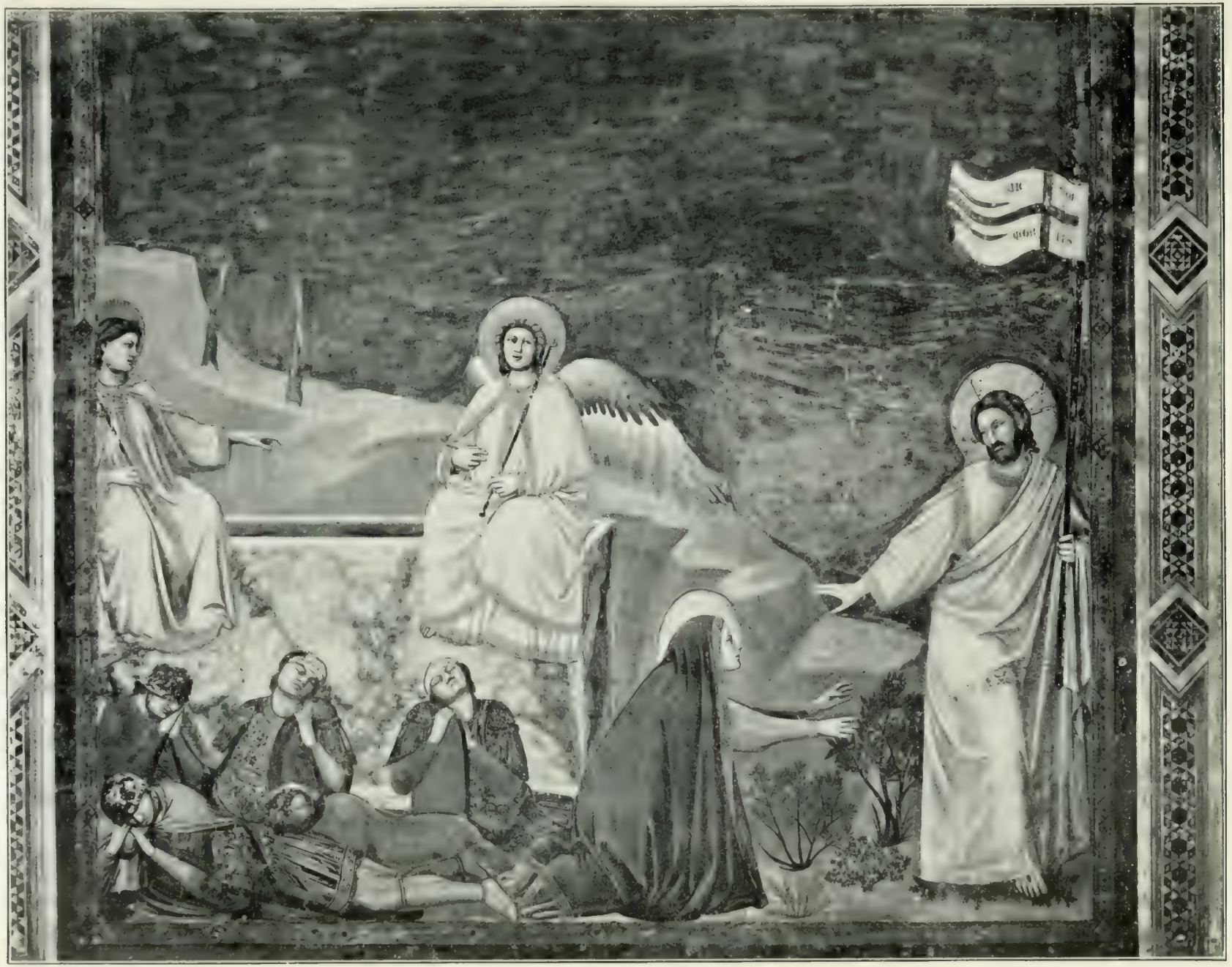
In der Höhe des oberen Streifens der „Christusbilder" ist an der rechten Seite des Bogens die Heimsuchung Mariä, links die Bestechung des Judas dargestellt. Die beiden Szenen gehören also als Anfang und Ende zu der Gemäldefolge an den Langwänden von der Geburt bis zur Tempelaustreibung, und es liegt die Vermutung nahe, dass sie zugleich mit ihnen entstanden sind. Nun besteht aber gerade zwischen diesen beiden Bildern ein recht scharfer Gegensatz. Während die Heimsuchung durchaus an den älteren Typus mit seiner geringeren Bestimmtheit und seiner geringeren Wucht der plastischen Erscheinung erinnert, erscheint die Bestechungsszene als eine der stärksten Manifestationen der zweiten Stufe. Man achte auf die Art, wie die Figuren das eine Mal unbestimmt im Raum stehen und das andre Mal über dem unteren Bildrand sich erheben; ferner auf die verschiedenen Grade der Festigkeit in der Verknüpfung der Gruppen und besonders auf die Verschiedenheit der in den beiden Bildern den Figuren beigegebenen schmalen Halle. Verhältnismässig leer wirkt sie auf der Heimsuchung, wo die zwei Säulen, die vorn das flache Dach stützen, in die Höhe gehen, ohne ein rechtes Gegengewicht zu finden, und mit der Rückwand weder perspektivisch noch rhythmisch kräftig verbunden sind. Bei der Bestechung hat die Halle einen vollen Oberbau und dieser ruht in Bogen auf vier Säulen, die sehr anschaulich zueinander und zu der Rückwand geordnet sind. Es waltet diejenige räumliche Konzentriertheit, die für die Architekturen der „Marienbilder" in besonderm Masse charakteristisch ist.

So merkwürdig es ist, dass diese als Pendants gedachten Bilder zeitlich voneinander gerückt werden sollen, so scheint mir die Tatsache ihrer getrennten Entstehung doch unzweifelhaft. Vielleicht liegt die Lösung der Schwierigkeit darin, dass die Heimsuchung ganz am Anfang, die Bestechung dagegen am Schluss der zweiten Bilderfolge ent-

standen ist, so dass wir in jener eine Art Uebergang von dem älteren zu dem neueren Stil hätten.

Vor der über diesen beiden Bildern gemalten Verkündigung samt der Entsendung des Engels aus der Himmelsglorie ist die Entscheidung nicht leicht. Während die Madonna und der Engel sehr lebhafte Anklänge an den Stil von Bildern wie der Tempelreinigung zeigen, hat die himmlische Szene eine Freiheit, die sie mit den Marienbildern auf eine Stufe zu stellen scheint. So ist es nicht von der Hand zu weisen, dass die Dekoration der Tribunenwand in verschiedenen Etappen zustande gekommen ist; die Schwierigkeit der sicheren Datierung scheint mir ein recht bemerkenswerter Hinweis darauf zu sein, dass die Grenzen zwischen den beiden Darstellungsweisen in der Arena viel flüssiger sind als Romdahl angenommen hat.

Wir haben gesagt, dass die HEIMSUCHUNG nicht den höchsten Grad präziser Wirkung erreiche, der Giotto in seiner Paduaner Zeit zugänglich gewesen ist. Aber wenn auch der erste Eindruck sich nie ganz verwischt, der in dem Bilde eine gewisse Bedrängung findet, so lässt sich doch die besondere Liebe, die viele für diese Darstellung haben, leicht begreifen.[43]) Giotto begnügt sich nicht mit der schönen Gebärde eines gerührten Wiedersehens zweier Frauen, sondern indem er den Moment der lebhaften Begrüssung der heiligen Maria durch die alte Elisabeth bestimmt herausarbeitet, lässt er uns die reine Zartheit der Natur mit ähnlichem herbem Reiz wie früher auf dem Bild der Geburt Christi empfinden. Die beiden Frauen halten sich umfasst, aber man sieht weniger die Umarmung selbst als das teils leidenschaftliche, teils sanfte Sichnahen der beiden Körper. Elisabeth drängt, wie wenn ihre Beine ihrer Sehnsucht nicht rasch genug folgten, mit Armen und Kopf und Oberkörper in würdiger Beugung der ruhigen hohen Gestalt Mariens entgegen. Mit ihren alten Händen umgreift sie den gesegneten Leib der Jüngeren und zugleich erhebt sie voll reinen Entzückens die Augen zu dem schönen Antlitz. Maria erwidert in lieblichem Bewusstsein ihres Geheimnisses mit sanfter Neigung des Kopfes den Gruss der Alten. Sie bildet mit zwei Jungfrauen, die ihr gefolgt sind, eine vollkommene Einheit; eben ist sie im Begriff, aus ihrer Mitte hervorzutreten. Wie ein Fürst seiner Bedeutung sichtbaren Schein gibt durch das Gefolge, das er mit sich nimmt, so gehören die Mädchen zu Maria; sie haben an ihrer Würde Anteil, indem sie ihrem Auftreten Fülle des Eindrucks geben. Fast zu stattlich ist die vordere der beiden; durch ihr Gewicht und die Bedeutung ihrer Haltung macht sie der Gestalt der



Padua. Noli me tangere. — Giotto.

Maria ein wenig Konkurrenz. Aber die Hauptsache ist für Giotto: die Masse der Begrüssten muss Stärke haben, damit die Begrüssung stark sein könne. Denn Giotto begnügt sich nicht mit der grossen Linie der vorgebeugten Elisabeth, um das Empfangen zu schildern. Er gibt ihrer Bewegung erhöhte Intensität, indem er die Gestalt genau von den zurückliegenden Säulen der Halle einfassen lässt und indem er ihr in der Figur einer Magd einen Kontrast setzt. Diese steht etwas zurück dicht am Hause und sieht aus der Entfernung der schönen Szene zu. Leider ist von der Magd die Farbe fast ganz abgeblättert, so dass sie nicht mehr vollkommen die Rolle spielt, die der Künstler ihr zugedacht hat. Sie soll durch ihre Ruhe und ihren Abstand das jugendliche Temperament der geeilten Elisabeth und die enge Verbindung der Hauptgruppe recht hervortreten lassen.

Die BESTECHUNG DES JUDAS ist ein wuchtigeres Bild und einer der geglücktesten Würfe Giottos überhaupt. Wie es auch Duccio auf dem Sieneser Dombilde getan hat, schildert Giotto Judas inmitten des Rats der Priester, von denen er seinen Lohn empfängt. Aber während Duccio nach seiner Vorliebe für gedrängte Gruppen den Judas von zahlreichen Gestalten ganz umringt sein lässt, stellt Giottos grösserer Stil zwei Paare von Gestalten dar, in deren differenzierter Aktion sich die Begebenheit in ihren treibenden Kräften klar auseinanderlegt. Links sieht man den ältesten der Priester mit Judas verhandeln, rechts besprechen sich zwei andere Priester über ihre Pläne und Aussichten.

So scharf die beiden Paare voneinander verschieden sind, sie sind so fest aneinander geschlossen, dass eine einheitliche Wirkung von Kompaktheit und Eindringlichkeit entsteht, die dem Ungeheuren des Vorgangs entspricht. Welch gewaltige Körper sind diese vier Männer in ihren schweren Gewändern mit den grossen Kurven der Faltengänge und wie lebendig stehen sie im Raum.

In der psychologischen Detaillierung gehört die Szene zu den geistvollsten Erzählungen Giottos durch die feine Gegenüberstellung: auf der einen Seite die geschäftliche Unterredung zwischen Judas und dem Aeltesten, der mit eifrig gestikulierenden Händen dem gewonnenen Verräter bis ins kleinste seine Aufträge gibt, und daneben das vertrauliche Gespräch der beiden Priester, die voll Eifer die guten Hoffnungen ihrer Niedertracht erörtern.

Die beiden Gestalten der VERKÜNDIGUNG sind noch einmal schöne Beispiele der Giottoschen Klarheit, die nichts als die Gebärden gibt und die Körper so in die Fläche ordnet, dass die Gebärden frei und

gross dem Auge sich darstellen. Ganz steil kniet der Engel im Profil, den Arm ruhig zur Verkündigung erhoben. Als ein Inbegriff der himmlischen Macht kniet er da, nicht in jener demütigen Kniebeugung vor der heiligen Jungfrau, der wir bei späteren Künstlern oft begegnen, weil es ihnen um eine Huldigung für Maria zu tun gewesen ist; dieser Engel kniet im Bewusstsein des erhabenen Auftrags, zu dessen Verrichtung er gekommen ist. Maria empfängt nicht Huldigung, sondern Gnade. Sie hat sich auf ein Knie niedergelassen, um ihre Ehrfurcht vor der himmlischen Botschaft zu bezeugen. Im Gegensatz zu der steilen Würde des Engels kniet Maria in leichter Schräge; traut und fassbar für menschliches Verständnis. Zugleich ergeben sich aus ihrer Haltung schöne volle Flächen, und die Gebärde der über der Brust gekreuzten Arme wirkt mit der ganzen Kraft der hinnehmenden Bereitschaft.

Die Stellung und Gebärde Mariens verkörpert die weibliche Hingabe auf liebliche Art, aber zugleich hat die Gestalt das Wesen einer Handelnden. Das einsame Knien in dem nur flüchtig angedeuteten Gemach und die knappen Umrisse geben der heiligen Frau eine durchaus aktive Energie. Es ist interessant, sich zum Vergleich die Verkündigungsmadonna vom Genter Altar zu vergegenwärtigen. Bei dieser herrscht ganz der beschauliche Moment; fast wartet man, dass die Entzückung der lieblichen, mädchenhaften Heiligen in einen sanften Lobgesang übergehen werde. Giotto dagegen schildert die kräftige junge Frau, die im Begriff ist, ein grosses Schicksal auf ihre Schulter zu nehmen. Er ist auch hier der grosse Erzähler, der nicht das Einzelne umspinnt, da er auf einen weiten Weg zu denken hat und vieles zusammenhalten muss. Während Eycks Madonna ganz in der süssen Stimmung des Augenblicks aufgeht, bildet bei Giotto die Verkündigung den Wendepunkt in dem grossen Leben Mariens, das wir durch den ganzen Zyklus verfolgen sollen.

Für diese Verschiedenheit der Auffassung beider Künstler gibt es noch ein wichtiges formales Symptom. Die Eycksche Gestalt ist so völlig in sich abgeschlossen, dass man sie für sich ganz allein sehen kann; sie wäre verständlich, auch wenn der Engel nicht auf der Nachbartafel gemalt wäre. Giottos Madonna aber ist wesentlich ein Teil im Ganzen der Verkündigungsszene: ihre schräge und momentane Haltung bleibt unbestimmt, solange man sie für sich allein sieht; erst durch die Verbindung mit der strengen Aufrechten des Engels gewinnt sie Sinn und Klarheit. Auch in der äusseren Anlage der beiden Bilder hat Giotto dafür Sorge getragen, dass der Beschauer sogleich die

Zusammengehörigkeit der beiden Gestalten wahrnehme. Auf beiden sind rechts und links von dem schmalen Gemach massive Erkerbauten angebracht, die durch eine feste Dachlinie jedesmal verbunden sind. Diese schweren Anlagen heben die an sich nicht sehr grossen Figuren überhaupt kräftig hervor, aber im besondern zieht die vollkommene Symmetrie der auffallenden Architekturen das Auge immer auf beide Seiten des Tribunenbogens zugleich; umso mehr, als die Linien der Architekturen konvergieren.

Von unvergleichlicher Schönheit ist der Schmuck des Bogenfeldes über den Verkündigungsbildern. Gottvater sitzt auf prächtigem Thron. In weiter Entfernung schweben locker angeordnete Engel. Nur zwei sind herausgehoben, die in verschiedener Haltung den Stufen des Thrones nahestehn. Während der eine ruhig die Arme verschränkt hält, ist der andere lebhaft zu der göttlichen Gestalt hingewendet, als harre er der Weisung ihrer erhobenen Rechten. Offenbar hat Venturi recht, wenn er in dieser Szene eine überirdische Ergänzung zu der Verkündigung erblickt. Es entspricht ganz Giottos Art, die stillen Gestalten des Engels und der heiligen Maria mit einem Glanze himmlischer Herrlichkeit zu überstrahlen. Die Körper sind hier von zarterer Bildung als die irdischen Gestalten sie haben, und dem entspricht die zartbewegte Komposition, welche die leichten Gruppen der Engel in freiem Rhythmus in die breite Fläche einordnet. An grossem theologischen Pathos übertrifft die Darstellung alle ähnlichen Bilder des vierzehnten Jahrhunderts. Für Fra Angelico ist ihr Thema dann die eigentliche Domäne seiner Kunst geworden, aber was bei ihm wie eine unendlich reizvolle Träumerei herauskommt, ist bei Giotto eine feste, unbedingte Tatsächlichkeit.

DRITTES KAPITEL

DER RAUM UND DIE FIGUR

Das freie Spiel der Giottoschen Kompositionen, das uns als der Widerklang einer unvergleichlich hohen und reinen Teilnahme an den geschilderten Begebenheiten erscheint, hat seine künstlerische Voraussetzung in der Lebendigkeit der Raumanschauung des Malers. Trotz aller Bewegungen in der byzantinischen Kunst ist im Mittelalter der antike Sinn für freie Schönheit des Raumes, in dem die Gestalten sich im Vollgenuss ihrer Rhythmen bewegen, nicht bewahrt und nicht wiedergewonnen worden. Freilich, die Kunst ist lange hin durchsetzt mit Reminiszenzen antiker Erfahrung. Aber begegnet man auf mittelalterlichen Miniaturen, wie denen des berühmten Pariser Psalters, Szenen, welche die Figuren in weicher Harmonie mit ihrer Umgebung zeigen, so hat man nichts als einen Nachhall antiker Bildkraft, der nicht mehr die Kraft besitzt, weiter zu wirken, so dass die Anschauungsweise des ganzen Zeitalters Bestimmung durch ihn erführe. Für die byzantinischen Mosaiken der klassischen Periode des elften Jahrhunderts und die von ihnen ausgehenden Werke in den Enklaven griechischer Kunst in Italien bedeutet jedoch die Antike und ihr Raum rein nichts. Es herrscht in den repräsentativ erfassten Szenen — und die Mehrzahl aller Szenen ist repräsentativ erfasst, — eine starre Pracht, in welcher Grade von Dichtigkeit oder Lockerheit nicht unterschieden werden, sondern die einzelnen Massen aneinander gefügt sind, wie die einzelnen Stücke eines Glasgemäldes.[44]) Dem entspricht es, dass in den freieren Darstellungen die Byzantiner von einer Weichheit sind, die etwas Gelenk- und Knochenloses hat; die Apostel, die zu

Häupten und Füssen der toten Madonna auf dem Koimesis-Mosaik in der Martorana[45]) klagen, besitzen trotz der engen Häufung nicht das geringste Massenvolumen; und welch ein schattenhaft unbestimmtes Wesen geht durch das Bild der Darstellung der kleinen Maria in Daphni[46]). Daraus erklärt sich, dass selbst dann, als zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts ein plötzliches Verlangen nach räumlicher Konkretheit in die byzantinische Kunst kam, doch nur Effekte einer gewissen Weite entstanden sind, denen alle Konsistenz gebricht. Die Mosaiken von Kahrié-Djami sind dafür charakteristisch.[47])

So sehr nun die italienische Malerei des Ducento auf die Lehren und Vorbilder der Byzantiner angewiesen war, es lässt sich dennoch zeigen, dass im Verlauf der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ein Wandel in den künstlerischen Anschauungen vor sich gegangen ist. Man kann diesen Prozess nirgends bequemer und besser verfolgen, als in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi.[48])

Im Chor dieser Kirche befindet sich in einer Reihe von Darstellungen aus dem Marienleben eine Krönung der heiligen Jungfrau.[49]) Die Zeit hat das Bild um alle farbigen Reize gebracht; Einzelheiten kann man nur mit Mühe noch darauf erkennen. Aber diese Zerstörung hat den Gesamteindruck des Bildes nicht seiner Gewalt berauben können. Die Mitte wird vollständig von unten bis oben durch den Thron eingenommen, einen Bau nicht ohne Mannigfaltigkeit der Einzelformen, aber von düsterer Einförmigkeit des Umrisses. Sehr hoch oben, aber doch wieder überragt von der breiten Rückenlehne, sitzen Christus und Maria nebeneinander. Fast gehen die schmächtigen Figuren unter in dem grossen Thronbau; so klein wirken sie, dass sie in unbestimmbare Entfernung gerückt scheinen.

Die gleiche Unbestimmtheit zeigen die in fünf Doppelreihen übereinander geschichteten Heiligen und Engel, die rechts und links die schmalen Flächen neben dem Thron einnehmen. Diese Scharen erstrecken sich von unten herauf bis nahe an die Höhe der Köpfe des thronenden Paares. Der einzelne bringt weder seine Erscheinung, noch seinen Charakter zur Geltung. Sie bilden eine weiche, willenlose Masse, in welcher der Thron zu schwimmen scheint.

Aber so wenig prägnant die Wirkung ist, das Interesse für Massengestaltung ist vorhanden und eben dadurch, dass die Reihen der Heiligen den Thron tragen, kommt eine durch das ganze Bild gehende Distinktheit der Wirkung zustande.

Aehnlich ist es mit den Petrusbildern im nördlichen Querarm bestellt. Die Architekturen, die da hinter den Gestalten in prunkhafte Höhe steigen, haben in ihrer (soweit ich sehen kann) gar nicht byzantinisch empfundenen Abruptheit etwas fast Gespenstiges. Aber in einer so glänzenden geometrischen Anlage wie der Kreuzigung des Heiligen zeigt sich die Bemühung um klare Massenartikulation doch ganz deutlich. Und vollends in dem gefeierten Kreuzigungsfresko des nördlichen Querschiffes muss man trotz aller Widersprüche im einzelnen von einer Beherrschung der Massen im ganzen sprechen, die der rein byzantinischen Kunst unbekannt geblieben ist.

Es ist sehr wichtig, zu bemerken, dass es das Problem der Masse ist, in dessen Lösung sich zuerst das italienische Raumgefühl betätigt hat. Nicht die Idee der freien Szene und der Genuss der nirgends gestörten Rundheit der Gestalt sind die Ansporne für das Erwachen des Raumbewustseins in Italien gewesen, sondern der Wunsch nach Auflockerung und Artikulation. Die neue Raumdarstellung wächst organisch aus dem mittelalterlichen Flächenstil heraus.

Die Fresken des Langschiffs zeigen, soweit sie künstlerisch von Rang sind[50]), namhafte Fortschritte in dieser Richtung. Wir greifen ein paar Beispiele heraus. Sehr deutlich spricht der „Judaskuss". Die Ikonographie wird zwischen diesem Bilde und dem sehr viel älteren Verratsmosaik in S. Marco in Venedig keinen grossen Unterschied anerkennen, künstlerisch aber liegen die beiden Darstellungen sehr weit voneinander. Dass die Gestalten in Assisi, wenigstens die vorderen, festen Boden unter sich haben, ist wichtig, aber nicht das Entscheidende. Erst dadurch, dass die, freilich noch immer weit überragende, Grösse der Hauptfigur im Verhältnis zur Höhe der Fläche messbar und voll lebendigen Ausdrucks ist, erhebt sich die Raumklarheit des Bildes hoch nicht nur über das Mosaik in Venedig, sondern auch über das Krönungsbild im Chor der Oberkirche. Dem freien Dastehen Christi entspricht das Gewicht, mit dem die Soldatenhaufen von hinten herandrängen. Es entsteht eine kräftige Berührung der Gruppen im Raum und mit ihr eine gewaltige Steigerung des künstlerischen Ausdrucks in dem alten Schema.

Es gibt Bilder von Manet, welche weniger den Körper konsequent im Raum entwickeln, als vielmehr das Auge des Betrachters wahrhaft aufreissen für eine Erscheinung im Raum, so dass wir nicht diesen selbst empfinden, sondern von einer Art Schrecken, da wir ihn ahnen, erfasst werden. Aehnliche Wirkungen gehen von einigen der spätducen-

tistischen Bilder aus, am stärksten wohl von der prachtvollen Darstellung, wie an des blinden Isaak Bett Esau und Rebekka treten. Das Stehen der Figuren ist ohne scharfe Bestimmtheit und die Vertiefung des Raumes bleibt unklar; aber die Aufmerksamkeit wird so sehr auf das Lagern des Alten auf dem festen Bett konzentriert, dass die räumliche Stärke als die Grundkraft des Bildes erscheint. Man muss sich ein rein byzantinisches Werk, wie die Geburt Mariä in Daphni, daneben denken, um über das Mass klar zu werden, in dem die räumliche Anschauung an der monumentalen Wirkung dieses Bildes beteiligt ist.

Es wäre verlockend, zu zeigen, wie in den römischen Mosaiken des Pietro Cavallini zu gleicher Zeit die Belebung des Raumgefühls ebenfalls eingesetzt hat, sich dort aber mit einer höchst geschmackvollen Erleichterung des Gefüges vereinigt.[51]) Es muss hier jedoch genug sein, auf die berühmte Madonna des Cimabue in der Akademie von Florenz hinzuweisen, die doch wohl den Höhepunkt ducentistischer Raumgestaltung bezeichnet. Die Nähe, in der dieses Bild bei der gefeiertsten Tafel Giottos hängt, hat oft ergriffenen Anlass geboten, den von der historischen Tradition scharf betonten Gegensatz zwischen älterer und neuerer Kunst handgreiflich zu demonstrieren. Dabei wurde nun, um die Fortschritte Giottos recht hervortreten zu lassen, das Befangene im Bild des Cimabue so sehr betont, dass die vorwärts weisende Bedeutung des mächtigen Werkes zu kurz gekommen ist.

Hier gibt sich zum erstenmal auf grosse Art der Geist der florentinischen Malerei zu erkennen. Dank der lebendigen Wechselbeziehung zwischen den Massen und der Bestimmtheit der Lageverhältnisse trägt uns das Bild den Raumwert des erhabenen Sitzens förmlich entgegen. Der Thron ist ein reich und sehr anschaulich gegliederter Bau, der von den bewegt geordneten Engeln weich in symbolischem Halten umspielt wird und der unten in den freilich etwas kuriosen Prophetengestalten eine feste optische Stütze besitzt. Nicht, dass die Raumdarstellung, z. B. im Sitzen der Maria und in dem Aufruhen des Thrones, frei von Ungereimtheiten wäre, aber die Gesamterscheinung ist von räumlichem Leben ganz erfüllt. Man muss zum Vergleich sehen, wie viel unbestimmter die Anlage der ehemals berühmteren Madonna Rucellai trotz der wesentlich besseren, entwickelteren Perspektive ist: nirgends ist diese sitzende Gestalt fest verankert.

Die Macht der Akademiemadonna ist nicht nur auf ihre Kolossalität und die Einfachheit ihrer Umrisse zurückzuführen; in diesen Dingen stimmt sie mit vielen byzantinischen thronenden Figuren überein. Die

durchschlagende Kraft der Raumbildung ist es, die ihr Grösse und die geschichtliche Bedeutung als Schwelle einer neuen Zeit verleiht.

Die Darstellung der Aktion nun führt Giotto zur Raumgestaltung. Indem er über die ganze Weite der Fläche hin Bewegung gegen Bewegung spielen lässt, setzt er die Körper in ein Entfernungsverhältnis, das nicht nur rhythmische Lebendigkeit, die notwendig als szenische Freiheit empfunden wird, hervorbringt, sondern zugleich eine Bestimmtheit der Lage. Indem Giotto der Stellung der Körper zueinander Schärfe gibt und Nähe und Ferne nach ihrem Ausdruckswert lebendig nüanciert, wandelt sich die Bildfläche in einen bestimmten Raum um, der um so klarer ist, je schärfer die Verhältnisse der Körper im Sinne der Aktion präzisiert sind. Diese Entstehung des Raumes aus der Flächengestaltung ist nirgends in Giottos Bildern zu verkennen; man spürt sie so gut in den frühesten Arbeiten der Arena wie in den entwickeltsten Schöpfungen des reifen Künstlers. Sie gibt ihnen ihren so entschieden idealen Charakter. Nie erscheint in der Arena oder sonst bei Giotto die direkte Wirkung eines Ausschnittes aus der Natur. Alle jene räumliche Drastik, die der Situation in besonderer Weise den Hauch der Realität gibt, hat Giottos Stil, im Gegensatz zu seinem berühmten sienesischen Zeitgenossen Simone Martini, nicht. Vielen bleibt Giotto darum fremd, aber es ist kein Zweifel, dass die staunenerweckende Leistungsfähigkeit und die eigentümliche hohe Reinheit seines Stils gerade darin ihren Grund haben, dass bei ihm der Raum in und mit dem Rhythmus der Fläche gegeben ist.

Man darf jedoch nicht willkürlich trennen: ein Künstler, der so reich wie Giotto in seiner Flächengestaltung das Leben der Körper im Raume widerspiegelt, muss notwendigerweise auch für das, was der Natur den Charakter der räumlichen Fülle gibt, Verständnis haben. Giotto fasst das Phänomen des Raumes als echter Künstler nicht in abstracto, sondern mit jener sinnlichen Kraft, die das Gesamtphänomen erlebt und ihm von vielen Seiten beizukommen sucht, so dass die Raumbehandlung bei aller Idealität doch eine Breite besitzt, die auf das Hintereinander ebenso entschieden eingeht, wie auf das Nebeneinander und Gegeneinander in einer Ebene. Nur wird dieses immer den Ton bestimmen.

Giottos künstlerische Absicht ist, in seinen Bildern vollkommen abgeschlossene Vorstellungen der Begebenheiten im Sinne der traditionellen Typik zu geben. Die Materialität des Raumes kann darum nie der eigentliche Gegenstand seiner Darstellung sein. Wir werden

Padua. Mariä Geburt. — Giotto.

vor keinem seiner Bilder glauben, auf einen bestimmten Platz geführt zu werden und wir werden uns nie eingeladen fühlen, uns in der Phantasie bei den Gestalten, in den Hallen oder auf den Hügeln anzusiedeln; wir werden nie das Interesse so auf die räumliche Bühne gelenkt fühlen, dass wir meinen könnten, es müsse schön sein, dort zu weilen und zu wandeln. Der bestimmte einmalige Raum hat für Giotto kein Interesse. Aber die Vorgänge, an deren Darstellung ihm alles liegt, sind im Raum so lebendig ausgewirkt, dass wir, indem wir uns ganz dem Rhythmus ihrer Bilderscheinung hingeben, zugleich die Gesetzlichkeit und Kraft des Raumes geniessen. Wir werden auf die Phänomenalität des Raumes im allgemeinen hingewiesen. Die Vorgänge stehen nicht absolut vor uns, sondern in der Bedingtheit, die dem Einzelnen wie dem Ganzen feste Grenzen gibt. Dadurch, dass Giotto diese Umgrenztheit und die Beziehungen zwischen den umgrenzten Körpern und Komplexen aufs reichste entwickelt, entsteht dann diejenige Freiheit, die alle Bewegungen in den Bildern zu Offenbarungen der allgemeinen Elastizität und Ordnung des Raumes macht.

Nichts ist bei Giotto nur durch dekorative Rhythmik aus der Isoliertheit gehoben, sondern alles fügt sich in seinen Bildern so zusammen, dass die Distancen sinnliche, lebendige Wahrheit besitzen; jede Distance verlockt zur bestimmten gegenständlichen Interpretation. Nehmen wir die Kreuzigung. Sie ist eine Komposition, in der auch nicht der Schein einer freien Szene besteht. Dennoch ist sie räumlich fassbar. In jeder der Gruppen zu Seiten des Kreuzes ist die Verbindung der Gestalten in der Aktion so klar und kräftig, dass das Auge ein festes Mass bekommt. Wir sehen, dass der bestimmten Ausdehnung der Fläche eine bestimmte Summe von Körpern entspricht; wir gewinnen die Vorstellung von verdrängter Luft und notwendig spielt die Vorstellung in der einmal gegebenen Richtung weiter, so dass die leere Fläche, die den Gekreuzigten von den Gruppen trennt, nicht bloss eine Entfernung der Ehrfurcht und der weihevollen Wirkung ist, so wie man etwa Nebenfiguren in würdiger Entfernung von einer Hauptstatue aufstellt, sondern ein Ausdruck realen Abstandes. Das heisst: es stehen die Gestalten nicht lediglich als eindrucksvolle Massen irgendwie unter dem Kreuze, sondern sie stehen an ganz bestimmter Stelle; sie sind nicht bloss allgemeine Verkörperungen der Teilnahme und der Feindschaft, sondern sie atmen miteinander und mit dem Gekreuzigten dieselbe Luft. So entsteht jene Intimität zwischen den Gestalten, die dann im Verlauf des Trecento oft so genremässig ausgebildet worden

ist. Die grosse Kreuzigung des Ducento in der Oberkirche ist in dieser Beziehung noch auf halbem Wege geblieben. Da hat noch keine Figur wirklich scharf bestimmte Lage, die Gruppen bedeuten nur im allgemeinen als Masse etwas, und die lebhaftesten Bewegungen müssen als künstliche Verbindungen der Gestalten mit dem Kreuz die wahre Ganzheit des Raumes ersetzen.

Die sinnliche Kraft der Giottoschen Raumanschauung gibt allen Szenen körperhafte Breite, und es gehört zu den grössten Genüssen, die die Bilderfolge der Arena bietet, dem räumlichen Weben zu lauschen und die, von den angegebenen Momenten freilich begrenzte, aber in sich widerspruchslose Komplettheit der Vorgänge aufzufassen. Die heiterste Anschaulichkeit waltet überall.

Welche Eindringlichkeit besitzt in der Verstossung Joachims die Entfernung der beiden Priester von einander, die durch die Linie des Gesimses noch besonders markiert ist; das Innen und Aussen des Altarraums ist aufs lebendigste geschieden, und wir haben das Fortmüssen des Alten aus dem heiligen Bezirk als ein wirkliches Bewegungserlebnis vor uns. Wie malt bei der „Begegnung an der Goldnen Pforte" das zögernde Herankommen der Freundinnen unter dem Tor und das feste Stehen des Paares auf der Brücke über dem Stadtgraben die Situation.

So gewiss es wahr ist, dass keine Situation der Wirklichkeit, ins Bild übertragen, ihre Natürlichkeit bewahrt, wenn sie nicht nach den besonderen Forderungen des Bildes von Grund aus neu entwickelt wird, ebenso ist es sicher, dass die Malerei umgekehrt Mittel besitzt, den Eindruck der Wahrheit hervorzurufen, auch wenn sie die Wirklichkeit nicht adäquat wiedergibt. Sie gibt die Wahrheit, indem sie das Interesse des Beschauers auf gewisse charakteristische Merkmale so zu konzentrieren vermag, dass die Aufmerksamkeit auf diese Merkmale die Regungen der Reflexion, die über das Verhältnis des Bildes zur Wirklichkeit nachdenkt, zurückhält. Sicher hat nie ein Schlafgemach so ausgesehen, wie Giotto es bei der Geburt Mariens geschildert hat. Aber die Art, wie das Bett der heiligen Anna breit und fest umgrenzt im Raum steht, ist von so grosser suggestiver Kraft, dass die Szene beinahe Gegenwärtigkeit gewinnt. Aehnlich ist es mit der „Hochzeit zu Kana". Alles klingt da nach räumlichem Leben. Das weitläufige Sitzen der Hochzeitsgäste um den im Winkel aufgestellten grossen Tisch, die nach entgegengesetzten Richtungen gewendeten, mit den Rücken fast aneinander stossenden dienenden Mädchen, der freie Platz vorn und das Blicken des Wirts über die weite Entfernung zu Christus hin — das

alles wirkt zusammen, um uns ganz in der Vorstellung des freien Beisammenseins von Figuren im Raum aufgehen zu lassen.

Den Einzug Christi in Jerusalem hatte der byzantinische Mosaizist der Capella Palatina dadurch zu veranschaulichen gesucht, dass er den reitenden Christus von einer Anhöhe hinabkommen liess, deren Linie unmittelbar vor dem aus dem Stadttor tretenden Chor des Volkes niedergeht. Das war ein glückliches, aber doch äusserliches Mittel die Situation zu charakterisieren. Es bleibt bei einer Zusammenfügung zweier für sich allein gesehener Raummomente. Giotto dagegen, bei allem Verzicht auf realistische Ausführlichkeit, gibt die Vorstellung eines geschlossenen Ganzen. Bei ihm drängt die Volksmasse wirklich aus dem Stadttor heraus und die Knaben werfen sich wirklich vor dem Maultier auf den Boden, die Gewänder als Teppiche hinzubreiten, und das Tier sieht man wirklich ausschreiten, seinem Ziel entgegen. Gewiss, die Situation besitzt gar keine Weite und alle Gestalten sind im Verhältnis zu der landschaftlichen Szene viel zu gross. Aber das Prinzip des Raumes ist statuiert: das freie Sichbegegnen der Massen ist der lebendige Keim, aus dem sich notwendig und ohne dass es eines neuen genialen Anstosses bedarf, die Darstellung einer vollen Szene entwickeln wird.

Mehr Farbe indes als in diesem Bilde besitzt die Raumdarstellung in der Kreuztragung. Das Hinschreiten des Zuges in mehreren Etappen von dem hohen Stadttor aus kommt ohne alle Hemmung zur Geltung. Entscheidend ist der ausgezeichnete Kontrast zwischen der Leere um Christus herum und der dichten Menge der Begleitung. Die Phantasie gestaltet es sich aus, wie der noch leere Raum auch sogleich mit bewegter kriegerischer Schar erfüllt sein wird. Ein gleichmässiger Fluss geht durch die ganze Fläche, klar in seinem Ziel durch die lebhaft vorangehenden beiden Schergen bestimmt. So entsteht ein räumlich anschauliches Vorbeiziehen vor unserm Auge. Dort gerade schreitet Christus, dort gerade wird Maria bedrängt, dort gerade schliessen sich die Frauen den Aeltesten und Kriegern an.

Im Verratsbild haben wir den Versuch, freiere Massen in einem gewissen Durcheinander zu schildern. Wieder ist jedem sein bestimmter Platz gegeben und dadurch, dass über die ganze Breite des Bildes das Gewoge geht, ist das Problem der Umwandlung der Fläche in einen allseitig bestimmten Raum mit der grössten Klarheit aufgestellt. Man muss den grundsätzlichen Unterschied zwischen dieser Entwicklung der Flächenausdehnung in räumlichem Sinn und der Art auffassen, wie

Duccio den gleichen Vorgang gibt. Bei diesem ist die Masse der um Christus Gedrängten wie ein Klumpen in das Bild hineingeworfen und nur durch die Zufügung einiger landschaftlichen Angaben wird die räumliche Haltung der Masse etwas genauer umschrieben.

Schliesslich weisen wir noch auf das Bild des Abendmahls. Dass eine solche Bank mit nebeneinander sitzenden Männern, wie wir sie da vorn im Bilde vor uns haben, von hohem Reiz und Wert des Raumes ist, muss man freilich den meisten erst sagen. Sie fühlen nicht die räumliche Kraft einer solchen Kontinuität, und bei der schablonenhaften Vorstellung, dass Raum und Tiefenerstreckung dasselbe sei, vergessen sie, dass das Beieinander, wenn es lebendig gestaltet ist, die Raumphantasie genau so stark anzuregen vermag wie das Hintereinander. Aber auch wer die Bank mit den Rückenfiguren übersieht, wird sich wenigstens der Macht nicht entziehen können, mit der die vorn und hinten sitzenden Apostel einander gegenüber geordnet sind und mit der sich die Versammlung links am Tische zusammenschliesst. Wie diese Tischgesellschaft an Ausdruckskraft zu den besten Dingen in der Arena zählt, so nimmt sie auch durch ihre Anschaulichkeit eine ganz hervorragende Stellung ein.

Wenn wir dem räumlichen Moment in der Gesamtanlage der Giottoschen Bilder eine so grosse Bedeutung zuschreiben, so steht das im Widerspruch zu jener gebräuchlicheren Auffassung, die erst in Masaccio, der hundert Jahre nach Giotto kam, den Begründer der modernen italienischen Raummalerei sieht. Es scheint mir aber, dass man in dem Satz, dass erst das Quattrocento wieder Raum in die Malerei gebracht habe, den Begriff des Raumes begrenzter nimmt als mit dem Wesen der Malerei verträglich ist. Die grosse Leistung Masaccios ist gewesen, dass er auf Grund sicherer perspektivischer Erkenntnisse das Bild zu einer breit sich ausdehnenden und klar organisierten Bühne gemacht hat, auf der sich die Gestalten in jeder Richtung bequem bewegen können. Es ist klar, wieviel durch diese vollkommene Erschliessung der Tiefendimension an neuen malerischen Ausdrucksmöglichkeiten gewonnen werden musste, aber was Masaccio getan hat, war doch mehr eine höchst bedeutsame Bereicherung der Technik, als die Schaffung eines ganz neuen künstlerischen Begriffs. In Giottos Kunst dagegen finden wir die Grundlagen, nicht bestimmter Forderungen, die man später wie selbstverständlich an den Raum in einem Bilde zu stellen pflegte, sondern des neueren italienischen Raumgefühls selbst. Und es ist gewiss: Masaccio hätte keinen so schlagenden Ausdruck für freie Räumlichkeit

finden können, wenn nicht Giotto das feste Fundament für die Raumdarstellung überhaupt gelegt hätte.

Versuchen wir nun im einzelnen die Mittel zu schildern, deren sich Giotto bedient, um seinem Begriff von Räumlichkeit sichtbaren Ausdruck zu verleihen, so wird an der Spitze das stehen müssen, dass Giottos Bilder eine natürliche Basis in dem festen Boden unter den Füssen der Gestalten haben.[52]) Damit ist zweierlei gegeben. Einmal, dass der Boden klar vor unsern Augen daliegt und sich, wenigstens ein Stück weit, in die Tiefe hineinzieht; und dann, dass alles, was an Körpern im Bilde vorkommt, sich wirklich auf diesem Boden erhebt und in einem unbedingt sicheren Verhältnis zu ihm steht. Wir sehen bei Giotto keinen Körper anders, als dass der Eindruck von ihm in der Vorstellung von seinem besonderen Verhältnis zum Boden seine stärkste Ausprägung erfährt.

Was den echt malerisch gefühlten Raum charakterisiert: dass Körper und Plan in einem Wechselverhältnis stehen, welches die Kraft der Erscheinung des einen aus der des andern hervorgehen zu lassen scheint, und dass dieses Wechselverhältnis die malerische Fülle des Bildes konstituiert — diesen Raum hat die byzantinische Malerei nicht gekannt und auch in Italien hat ihn erst Giotto mit Konsequenz und Lebendigkeit entwickelt.

Der älteren Kunst war an einer Ausbildung oder auch nur festen Betonung des Bodens, auf dem sich die Vorgänge abspielen, wenig gelegen; dehnt sich auch bisweilen eine Ebene unter den Füssen der Gestalten, so entsteht doch niemals der Eindruck, als hätten die Körper in ihr eine feste Basis, auf der sie sich aufbauen.[53]) Ebenso unbestimmt ist das Hinaufgehen der Figuren; sie schweben gleichsam zwischen oben und unten, mit möglichster Direktheit das Auge nur auf das Spiel ihrer Gebärden lenkend. Unzertrennlich ist dieses Darstellungsprinzip verbunden mit der vielbesprochenen lehrhaften Tendenz dieser Kunst, der es um drastische Vorführung der bedeutsamen Ereignisse zu tun ist, und nicht um freie Entwicklung der Körperwelt.

Die notwendige Folge von Giottos starker Betonung der Funktion des Bodens ist, dass das, was über den Gestalten an neutraler blaugefärbter Fläche gegeben ist, nicht mehr den absolut starren Charakter der reinen Fläche bewahrt, sondern wenigstens einigermassen ein bestimmtes Wesen annimmt. Der blaue Grund wirkt als die natürliche Luftschicht, die sich über den Gestalten erhebt und sich um sie her dehnt. Nicht etwa, dass der Beschauer die blaue Fläche für eine direkte

farbige Andeutung der Luft nähme,[54]) aber er empfindet, nachdem einmal durch die Betonung des Bodens die Vorstellung vom Bau der Natur lebhaft angeregt ist, das Oben als organische Ergänzung zum Unten. Das Blau hat dabei an sich nicht viel zu sagen, aber andrerseits: könnte man sich Giottos Fresken auf einen Grund von Gold gemalt denken?

Gerade hier tritt nun das Jugendliche in Giottos Stil sehr deutlich zutage und die Keckheit, mit welcher der Künstler über die alten Regeln eines guten Bildes hinweggesetzt ist. Seine Bilder zeigen im Uebergang von den Köpfen der Figuren zu dem Raum darüber grosse Härte. Allzu scharf erscheint sehr oft der Gegensatz zwischen der Schwere des Bodens mit den Körpern darauf und dem unbelebten Felde oben. Zu präzis sind die Umrisse, als dass man nicht bisweilen den Verzicht auf die faszinierende, stimmungsvolle Weichheit, mit der die unbestimmteren byzantinischen Bilder angefüllt sind, als einen Verlust empfinden müsste. Erst in seinem Altersstil ist es Giotto ganz gelungen, diesen Mangel aus seinen neuen Grundsätzen heraus zu ersetzen.

Dass die Bilder Giottos so klar mit dem Boden einsetzen, gibt ihnen eine der älteren Malerei ganz unbekannte, für das Auge äusserst wohltätige Freiheit. Die Bilder rücken in eine Distanz, und wir werden nicht durch das allzu Plötzliche der Erscheinungen beunruhigt. Ohne dass wir uns dessen jedesmal bewusst werden, wird uns immer erst eine kurze Spanne Zeit gegönnt. Noch ehe wir uns in die Betrachtung der dargestellten Szenen versenken, umfängt uns ein allgemeines Wohlgefühl; wir meinen, wir würden zum Verweilen eingeladen, nicht nur, die Begebenheiten, die da geschildert werden, recht eindringlich und so rasch wie möglich aufzufassen, sondern die bildnerische Atmosphäre selber zu geniessen.

Diese Ruhe wird uns nicht einen Augenblick genommen, denn Giotto hat den Raum in allen seinen Bildern gleichmässig von vorn nach hinten durchgeführt. Die Bilder entwickeln sich in klaren, hinter einander liegenden Schichten, die zwar in ihren Entfernungen nicht nach strengen Gesetzen der Perspektive reguliert sind, und auch niemals weit auseinander liegen, aber auf höchst fesselnde Weise gegeneinander abgestuft sind. Diese Klarheit des räumlichen Gefüges muss man sich an ein paar Beispielen vergegenwärtigen. Das Bild des bethlehemitischen Kindermordes ist wegen der Menge der beteiligten Personen dafür besonders geeignet.

Das Wichtigste ist nicht, dass hinter den Gestalten eine den toskanischen Baptisterien nachempfundene Kirche steht, die der Situation eine gewisse lokale Bestimmtheit gibt. Wenn diese Kirche eine günstige Raumwirkung ausübt, so ist das weniger ihre eigene Kraft als vielmehr daraus zu erklären, dass die Szene vorn sich breit aufbaut und der an sich etwas unvermittelt dastehenden Architektur von ihrer räumlichen Kraft gleichsam abgibt. Die vorderste Schicht wird gebildet durch die in dichten Haufen in der Mitte des Bildes liegenden toten Kinder und zwei in entgegengesetztem Sinn bewegten Gestalten auf den Seiten. Links steht mit dem Ausdruck des äussersten Entsetzens ein Soldat; die breiten Gebärden seiner Arme geben ihm die Kraft eines räumlichen Eckpfeilers. Auf der anderen Seite steht eine Henkersgestalt breitbeinig bildeinwärts gekehrt; er hat den Arm erhoben, um das Kind an der Brust der ihm gegenüberstehenden Frau zu erstechen. Diese Bewegung leitet das Auge kräftig in die Tiefe, in die zweite Schicht. Hier spielt sich in zwei kräftig gegeneinander verschobenen grossen Bewegungszügen quer über das Bild hin die Hauptszene ab: zwei Henker entreissen einer zurückweichenden und einer nachstürzenden Mutter die Kinder, um sie tödlich zu treffen. Die beiden Frauen lösen sich aus einem dichten Chor von Müttern heraus, die in der dritten Schicht dem Balkon des Königs gegenüber sich aufgestellt haben und zu dem Tyrannen hinaufschreien. Die Dichtigkeit dieser Frauengruppe besitzt nun so feine Nuancen und spricht so lebendig zu unserem Raumgefühl, dass die Szene dadurch Freiheit genug bekommt, um uns die Kirche hinter den Frauen, die sich in sehr lockerer, feiner Perspektive absetzt, als einen klar sich anschliessenden Teil des Raumes empfinden zu lassen, der umso stärker wirkt, als er zwar der Masse nach eine symmetrische Ergänzung des Altanbaues darstellt, räumlich aber diagonal in die Tiefe hinein liegt.

Niemand wird sich den starken Momenten dieser Raumanlage entziehen können, aber es ist doch noch sehr gezwungen, wie die Vertiefung fast ängstlich schrittweise erfolgt. Im Lauf der Arbeit in der Arena hat Giotto auch dieses Darstellungsmittel immer klarer entwickelt. In dem Bild, welches Christus vor dem Richterstuhl des Kaiphas darstellt, zeigt das Raumgefüge die gleiche vollkommene Ruhe wie beim Kindermord, aber die Tiefenentwicklung hat ein viel grossartigeres Temperament. Die Figur Christi, der in angemessener Entfernung vor dem Richterstuhl steht und sich im Augenblick halb umkehrt nach dem Kriegsknecht, der zum Schlage gegen ihn ausholt,

ist der Schlüssel der räumlichen Situation. Die Gestalt ist in ihrer Achse leicht gedreht, sodass die beiden Schultern eine kräftige Verschiedenheit der Lage haben. Diese Stellung nimmt Giotto als Ausgangspunkt seiner Komposition, indem er an die beiden Seiten Christi je einen stark bewegten Schergen stellt. Die Beiden werden durch die Figur Christi in ganz verschiedener Lage überschnitten, und so ergibt diese Konstellation von drei Figuren eine wahrhaft prachtvolle räumliche Gruppe. Aber damit nicht genug. Auf beiden Seiten findet die Wucht dieser Wirkung ihre Ergänzung. Während nämlich hinter der Gruppe nach rechts hin noch zwei Büttel aufgestellt sind, deren einer fast ganz verdeckt wird, indes der andere beinahe frei dasteht und sich als selbständiger Raumfaktor geltend macht, sieht man links entlang der Seitenwand eine starke Reihe von Männern stehen, die der Gerichtsverhandlung beiwohnen. Dort das sich Hindehnen und breite Ausklingen der räumlichen Bewegung, hier die feste Stütze und das Zusammenfassen des räumlichen Willens in einer einzigen Linie.

Die Tendenz auf klare Gleichmässigkeit des Tiefengefüges hat Giotto notwendig dazu geführt, seinen Bildern eine feste Achse zu geben, auf die alles im Bilde bestimmte Beziehung hat. Als Erster seit undenklichen Zeiten hat Giotto das reine Profil in der Malerei zur Geltung gebracht.[55]) Es ist ja eine bekannte Erscheinung in aller primitiven Kunst, dass sie gleichgültig ist gegen die Widersprüche in der Lage eines Körpers. In der ägyptischen Plastik finden wir die monumentale Gestaltung dieses inneren Widerspruchs in der Verbindung eines reinen Profils des Kopfes mit der reinen Faceansicht des Körpers. Während man darin den kühnen Ausdruck eines naiven Bedürfnisses nach Deutlichkeit erblickt und in seiner Art mit Recht bewundert, bedeutet die Unentschlossenheit der Körperstellung in der mittelalterlichen Malerei eine künstlerische Halbheit, die sehr viel Schuld daran hat, dass das Raumbild regelmässig an grosser Unsicherheit leidet.[56]) Selbst in der italienischen Ducentomalerei wird nur hie und da einmal ein durch die Situation allzu lebhaft verlangtes reines Profil angetroffen; im allgemeinen ist auch sie unempfindlich gewesen gegen den Widersinn der Verbindung seitlicher Stellung mit schräger oder voller Ansicht des Gesichts. Hier setzt nun Giotto als an einem entscheidenden Punkt mit der grössten Energie ein. Er reinigt und klärt den Bildraum, indem er die in strengem Profil gegebene Gestalt zum Eckstein seiner Raumanlage macht. Ja, in der Art, in der Giotto die Profilgestalt anwendet, ist der verständlichste Ausdruck für die Stärke seines Raumwillens

Padua. Gebet der Freier. — Giotto.

gegeben. Je schmaler der Bildraum sich entwickelt, je weniger sich die Szenen in freien allseitigen Bewegungen abspielen, desto grössere Bedeutung hat es, wenn durch die Herausarbeitung einer entschiedenen Grundrichtung jede noch so leichte Nuance der Haltung räumliche Bestimmtheit und damit Lebendigkeit gewinnt.

Das Prinzip des reinen Profils bewirkt aber noch das weitere, dass die Bilder in voller Abgeschlossenheit vor uns dastehen. Es ist ja klar, dass durch die Profilstellung, die so ausdrucksvoll das Vorn und Hinten in gleicher Weise bezeichnet, der Bildraum einen entschiedenen Schwerpunkt in sich selber findet; es kommt dann aber hinzu, dass die durch das Profil gegebene dominierende Richtung senkrecht zu dem Blick des Beschauers den Bildern eine Reserve verleiht, die umso edler wirkt, als sie mit jener Offenheit gepaart ist, die, wie wir sahen, mit der freien Ausbreitung des Bodens und der klaren Stellung der Figuren darauf gegeben ist.

Welch eine Wohltat für das Auge ist schon in den früheren Bildern wie „Joachims Rückkehr in die Einsamkeit" oder der „Werbung der Freier" durch die Profilanlage gegeben. Dort sammelt die Gestalt des Joachim wie ein Brennspiegel die Strahlen der verschiedenen Richtungen in sich, hier wird durch das Gegenüber der Profile der mit ihren Stäben sich dem Altar nähernden Freier und des im Profil vor dem Altar stehenden greisen Priesters eine Prägnanz erreicht, die durch den Kontrast des in leicht gewendeter Facestellung hinter dem Altar die Stäbe einsammelnden Hohenpriesters sich zu monumentaler Einfachheit erhebt. In vollster Blüte aber finden wir das Profilprinzip in dem unter so vielen Rücksichten bewundernswerten Bilde der „Beweinung Christi".

Es ist die lang, parallel zum Bildrand hingestreckte Gestalt des toten Christus, in der das Bild nicht nur seinen geistigen Mittelpunkt hat, sondern auch seine räumliche Basis. Ganz fest ist der Leichnam umschlossen von den hockenden und knienden Frauen, die ihm Zeichen ihrer Anhänglichkeit erweisen, und dieser Zusammenschluss mit den Gestalten, die in jeder Richtung: von hinten und von vorn, zu Häupten und an den Füssen auf den ruhig daliegenden Körper bezogen sind, macht die Klarheit der Stellung gleichsam sofort für die ganze Anlage des Bildes fruchtbar. Man kann räumliches Wesen nicht tiefer empfinden als es in den grossen Linien empfunden ist, mit denen die Konturen der Frauen, die dem Beschauer den Rücken zukehren, den Leichnam Christi überschneiden. Und wie ist dann dieser Gestalt auf der

anderen Seite des Toten die weit sich überbeugende Madonna entgegengesetzt, auf deren Schoss der Operkörper leicht erhoben ruht. In ähnlichem Reichtum sind die anderen klagenden Frauen als Raumwerte verwendet und alle danken sie im Grunde ihre Wirkung der in reiner Profilstellung liegenden Gestalt Christi. Will man sich diesen Sachverhalt noch besonders verdeutlichen, so muss man das spätducentistische Beweinungsbild in der Oberkirche von Assisi vergleichen, das — freilich ganz mit Unrecht — auf ein paar Stirnfalten hin von einigen ebenfalls Giotto zugeschrieben worden ist.[57]) Dies Bild, das durch seine ergreifende Stimmung sich die Sympathie vieler moderner Liebhaber erworben hat, weicht eben in dem Punkte von Giotto ab, der uns als der entscheidende gilt. Ikonographisch ist das Bild der Darstellung Giottos beinahe gleich; vor allem liegt auch hier Christus von links nach rechts parallel zum Bildrande. Aber das Stützen des Leichnams durch die Madonna ist nur leicht markiert, und der Körper erscheint wie umgekippt: mit weit gespreizten Beinen liegt er auf der Seite, so dass die rechte Hand und der rechte Fuss beinahe den unteren Bildrand berühren. So können wir nun zwar den ganzen Körper Christi überblicken, und das ist gewiss die Absicht des Künstlers gewesen, aber die Haltlosigkeit der Lage bewirkt, dass nicht nur die klagenden Frauen in lediglich dekorativer Kurve angeordnet sind und alles räumlichen Reizes entbehren, sondern dass in dem ganzen Bilde alle klare und anregende Tiefenwirkung fehlt. Es fehlt der Komposition das Rückgrat des klar den Raum charakterisierenden Profils.

Mit der ikonographischen Ueberlieferung war Giotto ein ungemein wichtiges Gebiet für die Entfaltung räumlicher Klarheit gegeben in dem Problem der Darstellung von Gruppen, d. h. von Ansammlungen von Menschen, die in grösserer oder geringerer Einhelligkeit dicht beieinander stehen. Die ältere Zeit hatte künstlerisch nicht viel mit diesem Problem zu machen verstanden; bei dem gering entwickelten Gefühl für den Raum und die Logik seiner Kontinuität hatte man keinen Anstoss daran genommen, durch Uebereinanderreihung von vielen Köpfen den Eindruck gleichmässiger Sichtbarkeit vieler Gestalten vorzutäuschen. Die Wirkung dieses Verfahrens ist, dass man sich einem künstlich zusammengestellten Haufen gegenüber glaubt, statt einer in organischer Bewegung zueinander gesellten Menge. Noch auf Duccios Kreuzigungsbild hat die erregte Menge etwas von einem regellos zusammengeworfenen Steinhaufen. Giotto nun strebt nach Distinktion und, wie wir sahen, nach einem klaren Verhältnis der Körper zum Boden. Daraus ergibt

sich leicht, dass er, der im Interesse echter malerischer Tiefenwirkung auf allen trügerischen Schein weiter Ausdehnung des Bildraumes verzichtet hat, auch ohne schweren Entschluss dazu bereit sein musste, den grobmateriell verstandenen Gruppenbegriff der Aelteren, die in solchen Ansammlungen soviel Gestalten wie möglich sichtbar machen wollten, preiszugeben. Aber wenn Giotto sich auch von der Vergewaltigung des Raumes, deren sich seine Vorgänger schuldig gemacht haben, freigehalten hat, so sind seine Gruppendarstellungen in Padua doch auch Zeugen dafür, wie schwer es ihm noch gewesen ist, seine neuen Prinzipien den alten Gepflogenheiten zum Trotz durchzuführen.

Giotto hat ja in der Zeit seiner Paduaner Gemälde noch nicht vermocht, auch nur zwei Figuren in zwangloser Einheitlichkeit hintereinander darzustellen. Oft genug kommt er sogar schon in Verlegenheit, wenn es sich darum handelt, an einer einzelnen Figur die Bewegung des vom Beschauer abgewendeten Armes zu schildern. Das kann man ebenso bei dem späten Bilde des Brautzuges der heiligen Jungfrau sehen, wo der linke Arm des zuvorderst gehenden Mädchens aussieht, als würde er in einer Binde getragen, wie auf dem früheren Himmelfahrtsbilde, wo es so ohnmächtig herauskommt, wie die Apostel mit den bildeinwärts liegenden Händen die Augen gegen den Glanz der himmlischen Erscheinung schützen wollen. In dem Bilde der Vertreibung der Händler aus dem Tempel sind die Apostel, die Christus folgen, mehr zusammengeklemmt als neben einander gestellt; nur mit Mühe kann man erkennen, wie die Köpfe und Körper der Männer zusammengehören. Und wenn es auch wahr ist, dass auf dem Bild der Vermählung die drei Gespielinnen sehr viel bequemer zusammengeordnet sind, so genügt doch ein Blick auf das fast gleichzeitige Verkündigungsbild, um zu zeigen, wie grosse Mühen Giotto damals noch mit der richtigen Darstellung des Körpers im Raum gehabt hat. Bei der Madonna war des Künstlers Wunsch, den Leib der knienden Frau in schöner Rundheit zu entwickeln; aber wie elend sind ihm alle Linien durcheinandergefahren. Weder herrscht in dem Verhältnis zwischen dem knienden Bein und dem aufgesetzten Klarheit, noch entspricht die Lage von Brust und Rücken zueinander auch nur annähernd der Wahrheit der Natur.

Die Zeichnung Giottos ist nun viel zu stark, als dass man solche Fehler als Folgen sorgloser Raschmalerei erklären dürfte. Vielmehr sind sie Zeichen der Unsicherheit über die Gesetze der Perspektive. Zeichen aber auch dafür, dass der Boden, auf dem die Kunst des Ducento stand,

locker geworden ist: denn es würde schwer sein, in guten Bildern von Giottos Vorgängern ähnlich handgreifliche Widersprüche zwischen Gewolltem und Erreichtem nachzuweisen.

Unter diesen Umständen ist es begreiflich, dass sich bei Giotto die Masse noch als ein Block darstellt, der zwar plastische Belebung erfahren hat, aber doch mit einer unnatürlichen Festigkeit im Bilde steht. Und auch das darf man nicht übersehen, dass gerade, wo es sich um die Darstellung geschlossener Massen handelt, Giotto bisweilen die ihm sonst eigene Klarheit in der Ausnutzung des Bodens vermissen lässt. Es genügt, auf die Gruppe der erstaunten Juden im Lazarusbilde hinzuweisen; zwischen dem Knaben, der vor ihnen steht, und dem Felsenhange, der das Bild hinten abschliesst, sind die sechs Männer auf so unglaubhaft engen Platz zusammengedrängt, dass die Zurückstehenden gar nicht wirklich stehen zu können scheinen, sie sind wie emporgedrängt und bringen so ein Moment der Unsicherheit in das ganze Bild.

Trotzdem bewährt sich in diesen, an sich so altertümlichen Gebilden die Raumkraft der Giottoschen Kunst aufs schönste. Giotto bringt die Wirkung plastischer Vollheit hervor. Er stattet die zuvorderst stehenden Figuren in solchen Gruppen, wie den Aposteln hinter Christus auf dem Einzugsbild oder den stäbebringenden Freiern mit grosser Stärke aus und setzt sie in ein lebhaftes Verhältnis, in dem sich die latente freie Beweglichkeit der ganzen Gruppe sehr suggestiv ausspricht. Zugleich legt er Gewicht darauf, dass sich bereits bei den Vordersten, welche das Auge ganz übersehen kann, das Vor und Zurück in merkbarer Verschiebung geltend mache und dadurch eine Einführung in die Mannigfaltigkeit der in die Tiefe sich hineinstufenden Stellungen gegeben werde. Diese Stufen nun gewinnt Giotto durch die von ihm mit nahezu unvergleichlichem Feinsinn ausgeübte Kunst der Ueberschneidung. Er lässt uns durch engere oder weitere Ausschnitte Einblicke in das innere räumliche Getriebe der Gruppen tun und führt unser Auge vom Bestimmten zum weniger Bestimmten kräftig fort bis zu den letzten Gestalten, von denen man nur die Schädel und hie und da ein Stück Stirn oder Hinterkopf noch sehen kann.

Bei den Aposteln des Einzugs hat Giotto bereits eine wundervolle Weichheit erlangt; die Gruppe ist ganz erfüllt von einheitlicher Elastizität und sie ist ein organisches Raumganze. Es ist sehr interessant, zu beobachten, wie der Künstler, dem hier die Uebersichtlichkeit noch nicht vollkommen geglückt ist, durch die etwas unvermutete Heraus-

hebung eines der zurückstehenden Apostel der Gruppe kräftigere Rundung hat geben wollen. Ganz ebenso kann man oft bei jüngeren heutigen Malern finden, dass sie, wenn sich der Körper nicht ganz gleichmässig in der Farbe modellieren will, zu einem aus dem sonstigen Tongefüge herausfallenden Licht ihre Zuflucht nehmen, um dem Körper wenigstens äusserlich Halt im Raum zu verleihen.

In der rechten Gruppe unter dem Kreuz, wo von den hinter den streitenden Kriegern stehenden Männern einzelne besonders kenntlich gemacht werden sollen, ist das Leben der Gruppe noch reicher und die Freude des Künstlers am harmonischen Aneinanderbinden der Flächen zum modellierten Ganzen noch offensichtlicher. Aber auf voller Höhe zeigt sich Giotto erst bei den in Erwartung des Stäbewunders niedergeknieten Freiern. Da ist die Verbindung der Gestalten ganz leicht zu übersehen und zugleich von entzückender Zartheit. Man darf angesichts dieser Gruppe ganz eigentlich von Raumpoesie sprechen; wie ein Wind das Wasser kräuselt, so geht leichtes räumliches Leben über die Schar hin.

Wir haben auf dem Gemälde der Oberkirche, das die Söhne Jakobs vor ihrem Bruder Josef niedergekniet zeigt, eine direkte Vorstufe zu Giottos Freiergruppe. Es ist gewiss für jedes Auge sehr gesund, den künstlerischen Gegensatz zwischen den scheinbar ähnlichen Gruppen aufzufassen. Die ältere besitzt gar keine räumliche Energie, weil es nicht eine einzige markante Ueberschneidung gibt und weil die vordersten Gestalten nicht soviel Kraft besitzen, um uns sogleich eine klare Anschauung von dem Lageverhältnis mitzuteilen. So bleibt die Gruppe als Masse genommen tot.

Oder man vergleiche die breite weiche Modulation in der Gruppe der Krieger und Aeltesten, die Christus bei der Kreuztragung begleiten, mit dem monotonen und moluskenhaften Gedränge in der gleichen Darstellung des Duccio. Der Vergleich ist schlagend, obschon Giotto gerade hier wie ähnlich in dem Verratsbilde die letzten Konsequenzen aus seinem Prinzip durchgehender Belebung nicht hat ziehen können. Die ungelösten Massen in der Tiefe, aus denen sich Lanzen oder Fackeln und geballte Fäuste in die Höhe recken, sind zwar nicht unorganisch angefügt, aber sie sind doch auch nicht bildnerisch bewältigt; sie wirken wie die Rudimente einer überwundenen Stilepoche. Wir werden sehen, wie Giotto in der Zeit seiner vollen Meisterschaft auch diesen letzten Rest ducentistischer Unlebendigkeit beseitigt hat.

Man würde kein abgerundetes Bild von der Raumkunst, die Giotto in der Paduaner Kapelle entwickelt hat, gewinnen, wenn man nicht die architektonischen und landschaftlichen Formen, die den Ort der Handlung charakterisieren sollen, in den Kreis der Betrachtung einbezöge. Im allgemeinen haben gerade diese Dinge bisher nicht die Würdigung gefunden, die sie verdienen, und zwar ist es besonders das, was die sienesischen Trecentisten an detaillierter Szenenschilderung mit grosser Virtuosität geleistet haben, was den Ruhm der Giottoschen Gebilde dieser Art verdunkelt hat.[58]) Ohne Grund, wie mir scheint. Es ist wahr: die landschaftlichen Schilderungen auf Duccios Bildern springen lebhafter in die Augen, als das, was Giotto davon bringt. Aber damit ist nur wenig gesagt über das Verhältnis, das zwischen beiden Künstlern in bezug auf künstlerische Wahrheit und Tiefe besteht. Giotto gibt quantitativ weniger doch vor allem, weil seine künstlerische Oekonomie im ganzen grundverschieden von der Duccios ist und er infolgedessen auch im einzelnen die Probleme ganz anders stellt. Gehen wir bei unserer Untersuchung der Giottoschen Lokalschilderung von diesem höchst lehrreichen Gegensatz aus. Er spricht besonders deutlich aus den verschiedenen Darstellungen, die das Thema des Judaskusses bei beiden Künstlern gefunden hat. Indem Duccio ausführlich das Gelände schildert und die Schar der fliehenden Jünger in beträchtlicher Entfernung von der Hauptgruppe davoneilen lässt, lenkt er die Phantasie sogleich auf den Raum, in dem sich die Szene abspielt. Er gibt einen für das Ducento noch ganz unmöglichen Eindruck von Natürlichkeit, aber dadurch, dass er die Menschenmenge in einen schon im voraus gegebenen Raum stellt, mit dem sie nicht in notwendigem Zusammenhange steht, ist seine Szenerie mehr ein Stück reizvoller Unterhaltung als eine eigentliche bildmässige Klärung. Giotto dagegen lässt alle landschaftliche Charakteristik der Situation beiseite. Dadurch wirkt er viel spröder als Duccio, bei dem sich der Menschenknäuel so munter, so harmlos in das Gelände einfügt. Aber hinter Giottos Sprödigkeit erwartet uns die Heiterkeit eines klaren Gedankens: bei ihm entsteht aus der Verbindung der vielseitig bewegten und in ihren Stellungen sehr bestimmten Figuren mit dem Boden ein Raumbild, das an künstlerischer Stärke Duccios Szenerie bei weitem übertrifft.

Man mag nun dieser Gegenüberstellung zunächst entnehmen, dass Giotto in engerer Verbindung mit der ducentistischen Malerei gestanden habe, die ja auch Geländeschilderungen von der Detailliertheit des

Duccio nicht gekannt hat, aber gewiss ist darin nicht der entscheidende Punkt zu finden. Giottos Kunst ist in ihrem Realismus viel zu stark und selbständig gegenüber der Tradition, als dass in der Konstatierung jener Gemeinsamkeit mit dem Ducento eine ausreichende Erklärung für seine Verschiedenheit von Duccio gegeben sein könnte, um so weniger, als Duccio ja im allgemeinen der Tradition viel unfreier gegenübergestanden hat. Die Erklärung kann nur in den verschiedenen Tendenzen der beiden Künstler gefunden werden. Duccio gibt der Landschaftsschilderung den Zweck in sich selbst und begründet dadurch diejenige Kunstrichtung, die in den berühmten Fresken der Lorenzetti im Rathaus zu Siena eine so glänzende Darstellung von Land und Stadt hervorgebracht hat, dass sie die Figuren fast als blosse Staffage zu behandeln wagen darf. Giotto misst dem landschaftlichen Schmuck der Bilder keinen absoluten Wert bei und seinem Gefühle für bildmässige Geschlossenheit musste es widerstreben, in der Ausbildung zweier nur lose miteinander verbundenen Elemente, wenn auch noch so unterhaltende und pikante Effekte zu gewinnen. Bei ihm hat das wenige, was er in landschaftlichen Formen überhaupt bringt, nur den Zweck der Raumklärung und Raumkräftigung, und es wird nur aufgenommen, soweit der Bildgedanke es notwendig macht. Diese objektive und souveräne Stellung, so vorteilhaft sie gewesen ist für die Festigkeit des Baues der Giottoschen Bilder, hat zweifellos auch ihre Schwäche gehabt: die Nüchternheit, die die Werke der unmittelbaren Nachfolger Giottos von den munteren Bildern der Sienesen unterscheidet, erklärt sich zum guten Teil aus dem Mangel an Unbefangenheit gegenüber der Natur, den das klare Programm des Meisters bei den schwächeren Nachfolgern hervorgerufen hat.

Giottos Landschaftsdarstellung hat ihre Basis in der klaren, oft mannigfaltig und selbst reich ausgestatteten Darstellung des Bodens.[59]) Dieser Boden ist durchgehend kahler Fels; nur hie und da spriessen aus dem harten Gestein ein paar bescheidene Kräuter und Sträucher hervor, mehr der Lebendigkeit des Bildes als der Naturwahrheit des Eindrucks dienend. Aber auch der Boden selbst wird nicht in der Weise durchgebildet, dass er von vornherein da zu sein und die wechselnden Gestalten in beständiger Ruhe zu tragen schiene, er ist nur soweit entwickelt, als für die räumliche Lebendigkeit der Figuren notwendig ist.

Giotto gibt keine Bühne, auf der man sich ein Kommen und Gehen vorstellen könnte, sondern in dem Augenblick, wo die Figuren nicht mehr sind, müssen auch Landschaft und Architektur versinken, denn

sie haben nur soviel Realität, als sie Zusammenhang mit den Figuren haben. Aber daraus folgt keineswegs, dass die Landschaften lediglich abstrakte Konstruktion sind: sie beruhen vielmehr durchaus auf Gesehenem und sie verarbeiten das Gesehene so intensiv, dass es Darstellungen bei Giotto gibt, die an Lebendigkeit alle Landschaften Duccios in Schatten stellen.

Es hängt mit Giottos starkem Gefühl für das Tragende des Erdbodens zusammen, dass er dort, wo er zur besonderen Charakteristik der Situation felsige Höhen nach der Art der byzantinischen Kunst angebracht hat, das plastische Wesen dieser Formen mit grossem Erfolg herauszuarbeiten suchte. Es wird gern ein Satz aus dem Malerbuche des Cennini zitiert, der den Künstlern empfiehlt, sie sollten, wenn sie Landschaften in ihren Bildern brauchten, sich durch Zeichnen nach Steinen im Atelier das Vorstellungsvermögen kräftigen.[60]) Es ist sehr glaubhaft, dass diese Vorschrift aus der Werkstatt Giottos stammt, denn in allen landschaftlichen Schilderungen des Künstlers spricht sich ein tiefes Verständnis für die Natur des Steines aus. Man trifft fast gar keine Erinnerung an die byzantinische zackige Konturierung der Felsen; Giotto arbeitet die Konturen zwar scharf, aber doch auch mit vieler Abwechslung und elastischer Weichheit durch. Aber es wäre doch ganz verkehrt, zu glauben, das Zeichnen nach Steinen im Atelier sei das einzige Naturstudium Giottos gewesen. Der grosse Verlauf seiner Felsenlinien, die vollen Flächen und der sehr originelle Zusammenhang, in dem Giotto bisweilen die Einzelform verbindet, beweisen sein Auge für die grossen Gesamteindrücke in der Natur.

Wie sich beim „Traum Joachims" der Boden weich hinaufwölbt, wie sich ein Plateau von mässiger Breite unter dem herabschwebenden Engel hindehnt und wie ein schroffer Spalt die Felsmasse durchschneidet, das sind Versuche, in die Landschaft im ganzen einzudringen, und gewiss ist in diesen ersten poetisch reizvollen Natureffekten mehr Wahrheit zu finden, als in den pikanten, aber schematischen Silhouetten, die Duccio in seiner Landschaft auf dem Oelbergbilde gebracht hat. Dass Giotto, trotzdem er mit der byzantinischen Symbolik nicht grundsätzlich gebrochen hat, doch durch sein Gefühl für lebendige Plastik weit über sie hinausgekommen ist, beweist auch das Bild der „Flucht aus Aegypten", wo der Weg so kräftig vor unseren Blicken ansteigt, und wo mit grosser Naivität, aber doch ganz klar, das Gebirge angedeutet wird. Niemand wird in dieser Schilderung ein präzises Landschaftsbild

Padua. Bestechung des Judas. — Giotto.

sehen wollen, aber jeder muss die Kraft erkennen, mit der der Naturtypus in räumlicher Stärke herausgearbeitet worden ist.

Und wie lässt Giotto bisweilen die einzelnen Formen sich ausleben, mit welchem Genuss stellt er kühne Felsgebilde in seine Gemälde hinein. Man muss sich nur der prachtvoll hinabstürzenden Linie des schweren Felsens auf dem Lazarusbilde erinnern oder der im Hintergrund der Beweinungsszene ruhig ansteigenden Wand. Angesichts solcher Dinge darf man an Dantes Schilderungskunst erinnern: die „Schultern des Hügels" im ersten Gesang des Inferno sind nicht stärker gefühlt, als Giottos grossartige Linien.[61])

Wer ein feineres Gefühl für Giottos künstlerische Sprache besitzt, wird in den wenigen Landschaften und, was an Pflanzen- und Tierschilderungen dazu gehört, so gut wie in den Aktionen und Idyllen der heiligen Geschichte das Naturell des Erzählers erkennen. Man sieht typische Wahrheit heiter vor sich ausgebreitet. Vielleicht in noch höherem Mass gilt dasselbe von Giottos Architekturdarstellungen. Zwar auch bei ihnen hat man die Altertümlichkeit Giottos betont,[62]) aber sobald man besser zusieht, wird man bemerken, wie vollkommen originell die alten von den Byzantinern übernommenen Typen von Giotto entwickelt worden sind. Freilich nicht im Sinne naturalistischer Lokalschilderung, sogar nicht einmal mit dem Gefühl für die intimen und materiellen Reize markanter Einzelzüge, das Duccios Architekturen einen fast genremässig belebten Charakter gibt. Dafür aber bringt Giotto in seinen Ansichten von Gebäuden und Gebäudeteilen wahrhaft architektonischen Geist, sowohl nach der Stellung, die er ihnen im Bildganzen einräumt, als auch nach der Gestaltung, die er ihnen aus schöpferischer Phantasie zuteil werden lässt.

Wenn man den ganzen Arena-Zyklus in Gedanken überfliegt, wird man die Architekturen weniger nach ihrem Wert als Lokalschilderungen im Gedächnis bewahren, sondern vor allem als Momente, die den Glanz der Bilder bedeutsam steigern. Nirgend nimmt man, wie es bei Duccio einem oft begegnet, die Erinnerung an nette trauliche Wirkungen mit, die Präzisierung der Situation behält immer etwas Kahles, Abstraktes. Aber bei einem Künstler, für den die Harmonie des Bildes so grossen Wert hat, wie für Giotto, ist es selbstverständlich, dass der Schmuck, den die Figurenkompositionen durch die Beifügung von architektonischen Stücken erhalten, nicht wie eine gefällige Beigabe erscheint, sondern als mittätiger Faktor am Aufbau der Bilder beteiligt ist. Wie die Räume ihre zusammenhaltende und umfassende Kraft

erweisen, wie die Linien als Verbindungen und Betonungen, die Flächen als Begleitungen, Stützen, Folien dienen, das sind Wirkungen, auf die sich niemand so gut wie Giotto verstanden hat. In der Art, wie die Gebäude als Massen in das rhythmische Spiel eingreifen, darin liegt ihre wichtigste Bedeutung.[63]) Zwei Beispiele dafür, wie Giotto die Gebäude ganz nach den Bedürfnissen seiner Kompositionen anlegt. Ueber der Hochzeitsgesellschaft von Kana fehlt auf dem Saal das Dach. Der Maler hat es fortgelassen, um nicht von oben her einen Druck zu üben in einem Bilde, das den ganzen Reiz durch die Offenheit und Leichtigkeit der Massenverhältnisse hat. Umgekehrt ist der Gerichtsraum, in welchem Christus dem Kaiphas vorgeführt wird, mit einer von schweren Balken getragenen Decke geschlossen, dem wuchtigen und gedrängten Wesen der Figurenanlage entsprechend.

Giotto ist von der Richtigkeit und Glaubhaftigkeit oft sehr weit entfernt. Die Wände des Saals der Hochzeit zu Kana drohen auseinander zu fallen und das Ganze gleicht mehr einer zurechtgestellten spanischen Wand als festem Mauerwerk. Das Dach, unter dem die Apostel um Christus beim Abendmahl versammelt sind, hat als vordere Eckstütze eine schmale Leiste, die mit einem Griff zerbrochen werden könnte. Die perspektivische Entwicklung ist nie ohne Interesse, aber auch nie exakt in der Durchführung. Vor allem aber hält Giotto an dem byzantinischen Brauch fest, eine ganze Szene durch eine fast nur symbolisch wirkende Pars pro toto zu kennzeichnen. Man hat ihn gerade darin sehr zurückgeblieben gefunden. Nicht ganz mit Recht. Giotto gewinnt, indem er nicht gleich auf hübsche Veduten grösserer Komplexe ausgeht, für seine Architekturangaben eine scharfe Bestimmtheit und Umgrenztheit, in der jeder einzelne Bestandteil sich zu einer konstruktiven und rhythmischen Wirkungskraft entfaltet, von der die beweglichere sienesische Kunst nie etwas gewusst hat. Es zeigt sich hier buchstäblich in der Beschränkung der Meister.

Wir wissen aus alten Nachrichten, dass Giotto im Laufe seines Lebens sich wiederholt als praktischer Baumeister betätigt hat und es scheint fast, als ob in besonderer Weise hierauf der Ruhm seines Alters beruht habe. Dies müssten wir uns, selbst wenn die Architekturen in Giottos Bildern nicht so eindringlich zu uns sprächen, wie sie es tatsächlich tun, einen Wink sein lassen, den Intentionen des Meisters in seinen gemalten Gebäuden nachzugehen. In der Tat ist ein wahrer Schatz von Raumschönheit in diesen Gebilden hinterlegt, der seltsamerweise bis jetzt keine Beachtung gefunden hat.

Es sei erlaubt, von einem Gegensatze auszugehen. Man hat schon seit einiger Zeit in die Darstellungen von Giottos Malerei die Rücksicht auf den Architekten Giotto einbezogen, aber man hat immer so gesprochen, als habe Giotto als ein geborener Baumeister ein grosses Vergnügen daran gehabt, mit möglichster Treue Ansichten von bestimmten Architekturen oder auch Entwürfe hinzuzeichnen. Läge es nun so, dann hätte es wenig Sinn, gerade die Baumeisterschaft Giottos zur Erklärung seiner Bildarchitekturen heranzuziehen, denn mehr oder weniger frei erfundene Ansichten zu geben, ist eine Lieblingsbeschäftigung zahlloser Maler gewesen, die nie selber gebaut haben. Erst dann hat man den Architekten Giotto in seinen Bildern aufgezeigt, wenn man nachgewiesen hat, dass freischöpferischer architektonischer Geist darin zu finden ist.

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt den Tempel, in dem der Jesusknabe zwischen den Schriftgelehrten sitzt, so darf man gewiss die bogen- und nischenreiche Anlage in Zusammenhang mit wirklichen Bauten der Zeit bringen, aber Giotto hat nicht daran gedacht, uns etwas zu geben, was auch nur entfernt wie ein Abbild einer bestimmten Kirche aussähe. Vielmehr hat er den starken rhythmischen Eindruck, den seine architektonische Phantasie irgendwo in einer Kirche empfangen hat, völlig frei zu etwas Neuem verarbeitet. Darum unterscheidet sich dieser ganz unwirkliche Tempel mit seiner schwungvollen Würde so sehr und so vorteilhaft von der nüchternen Sauberkeit, mit der schon die Künstler der folgenden Generation die edlen Bögen und Rippen der gotischen Baukunst in ihren Bildern getreu nachzuahmen pflegten. Die Brillanz der Giottoschen Raumgestaltung kann man in den schlichtesten wie in den prächtigsten Anlagen erkennen, in der einfach gezimmerten Hürde der Joachimsbilder mit dem schön ansteigenden, weit übergreifenden Dach so gut wie in der glänzenden Loggia des Pfingstbildes, die wie ein goldener Käfig die versammelten Männer umschlossen hält. Wir greifen wieder ein paar typische Beispiele heraus.

Gleich einem wirkungsvollen Refrain wiederholt sich in den drei Bildern, die sich auf Mariä Vermählung beziehen, dieselbe Altaranlage: eine hohe offene Halle von fast quadratischem Grundriss, die nach hinten in eine Nische übergeht und an die sich seitlich zwei schmalere, niedrigere Hallen, gleichfalls mit Nischen, anlehnen. Es ist der Durchschnitt durch den Chorraum einer romanischen Basilika. Das Bewundernswerte liegt in der Grossartigkeit der Verhältnisse, die auf

engem Raum und bei ganz abstrakter Anlage eine Fülle architektonischen Lebens entstehen lässt. Besonders sei auf den Nischenbogen hingewiesen, der sich so frei wölbt und mit so feiner Profilierung geschmückt ist; dessen Rund so harmonisch in die kräftigen Wände der Vorhalle hineingepasst ist. Welch eine Haltung haben diese stolzen Bauten.

Giotto lässt gern die Wände sich frei und weit dehnen und in grossen geraden Linien gliedert er seine Architekturen. Auf diese Weise hat er über die schlichte Hütte, in der die heilige Anna lebt, wahre Herrlichkeit gebracht. Es ist echt florentinisch, dass ein Versuch enger Traulichkeit gar nicht gemacht ist, statt dessen haben wir eine fast üppige architektonische Schönheit vor uns. Nur einzelne der Mittel, die Giotto angewendet hat, seien aufgezählt. Das wundervolle Spiel der zueinander nach ihrer Grösse harmonisch abgestimmten Wände, die feine Proportion, in der sich zu der eigentlichen Hütte der niedrige Anbau mit der Altane verhält, die weite Räumlichkeit, die das Geländer der Altane umschliesst, die Treppe, die hinten bequem und fest zugleich hinabführt.

Wahre Glanzstücke sind die Torbauten, die auf mehreren Bildern vorkommen. Besonders die „Goldene Pforte" mit ihrer weiten Bogenöffnung und den beiden auf den Seiten vorgelagerten Türmen ist ein Werk von reinstem Ebenmass der Glieder und auserlesenem Geschmack der Dekoration.

Ein sehr merkwürdiges Gebilde ist endlich der Tempel bei der Darstellung der kleinen Maria. Hier geht Giotto weiter als irgendwo in der rein abstrakten Verbindung von Bestandteilen eines Kircheninnern. Aber der Konstruktion liegt ein klarer Plan zugrunde und bei näherem Studium entdeckt man eine Menge von architektonisch ausdrucksvollen, räumlich schönen Formen, die mit grossem konstruktivem Geiste vereinigt sind. Bis zu der geringen Höhe der Treppe, auf der das Mädchen dem Hohenpriester entgegensteigt, ein Unterbau. Er ist fast ganz verdeckt, aber das wenige, das von ihm sichtbar ist, genügt, um seine charakteristische Bedeutung für die ganze Anlage zu zeigen. In breite schwere Felder ist er abgeteilt, kräftige Profile und Gesimse fassen ihn ein. Auf ihm erhebt sich, bedeutend zurücktretend, aber an der Seite in lebhaftem Winkel wieder hervorspringend, der Hauptteil des Gebäudes. Er ist wesentlich höher als der Unterbau und dementsprechend durch aufrecht stehende Felder gegliedert. In seinem richtungsreichen, aber vollkommen übersichtlichen Gesims, das

mit prachtvollem Temperament sich erstreckt, ist die entscheidende Linie der ganzen Anlage gegeben. Wieviel Gefühl für charaktervolle räumliche Erscheinung, welch strenge Logik bezeugt dann die hoch auf Säulen ruhende Kanzel mit dem wiederum so klar entwickelten Treppenbau, und mit welchem Verständnis für edle klangreiche Form ist der nach hinten liegende Altar angefügt. Der pyramidenförmige Aufsatz, der diesen krönt, beherrscht unangefochten das ganze seltsame Gebäude.

Aber der Stil Giottos ruht im letzten Grunde auf dem vertieften Verständnis für den menschlichen Körper. In der Betrachtung seiner Figurendarstellung vollendet sich darum notwendig unsre Entwicklung der giottoschen Kunst.

Schon der flüchtigste Ueberblick über den grossen Gemäldezyklus lehrt uns eine Fülle körperlichen Einzellebens kennen, an dem wir mit dem grössten Interesse haften bleiben. Von klarem Einblick in die Geheimnisse des Körpers zeugt die Madonna des Dreikönigsbildes mit der wundervollen Neigung des Kopfes, der breiten Brust und dem so weich und frei aus dem Schultertuch hervorkommenden Arme. Man kann sich vielleicht eine reizvollere Art, die freundlich sich neigende Madonna zu schildern, denken; Duccio z. B. hat sie gefunden, aber aus Giottos Darstellung spricht das Verständnis einer zärtlichen Hingabe an die Körperlichkeit, die nicht damit zufrieden ist, bekannten Reizen neue Liebenswürdigkeit des Ausdrucks zu geben, sondern jeder Vorstellung ganz neue Schönheiten hinzuzufinden weiss.[64]) Oder die auf dem Geburtsbild lagernde Maria, die in so reiner Frische vor uns daliegt, dass selbst die kostbaren Darstellungen, die Giovanni Pisano von dieser Figur gegeben hat, daneben einen Rest von unbelebtem Arrangement zeigen. Man darf auch, — um bei den Frauengestalten zu bleiben — von dem schönen Nacken der Magdalena auf dem Beweinungsbilde in diesem Zusammenhang reden. Sie beugt sich zu den auf ihrem Schoss ruhenden Füssen des Herrn hinab und ihre Haare fliessen über Schultern und Brust, so dass der volle Nacken frei sich unserem Blicke darbietet. Und dieselbe Frau nebenbei auf dem Bilde des „Noli me tangere“; wie hätte Giotto ein so lauteres Ausstrecken von Frauenarmen schildern können, wenn er nicht ein tiefer Kenner des Körpers und seiner Schönheit gewesen wäre?

Damit haben wir nun die Grundlage zur Würdigung von Giottos Körperdarstellung gewonnen. Er will die mit Unmittelbarkeit aufge-

fasste körperliche Erscheinung wiedergeben. Für zwangloses Dastehen wie für würdevolles Auftreten, wie für Haltungen einer erregten Stimmung, für alles sucht er in der gleichen Weise nach einer Form, in der sich der Moment ganz und gar der Gestalt einprägt. Es sind nicht die von vielen allzu eifrig in den Bildern gesuchten und konstatierten „vorzüglich beobachteten" Einzelzüge, worauf es bei Giotto ankommt. Jede Figur spricht zu uns als Spielform des klar erfassten plastischen Grundwesens. Darum ist die Einheitlichkeit der Figuren Giottos noch von einer anderen Art als es die ist, die durch persönlichen Stil immer verbürgt ist. In jeder der Gestalten lebt mit individualer Wahrheit die grosse plastische Erkenntnis von der Gesetzmässigkeit des menschlichen Körpers neu auf. Das verleiht ihnen die plastische Idealität, die das auszeichnende Merkmal der florentinischen Malerei geblieben ist. Eine hockende Figur ist etwas ganz anderes bei dem Sienesen Simone Martini und bei Giotto. Während Simone nur um leichte Glaubhaftigkeit des Eindrucks bemüht ist, fesselt uns Giotto durch seine überzeugende plastische Evidenz. Unglücklicherweise haben sich bei uns die ästhetischen Begriffe in so scharfem Gegensatz zueinander herausgebildet, dass der Verdacht entstehen könnte, Giotto solle durch die Gegenüberstellung zu dem „realistischen" sienesischen Maler als eine Art Doktrinär des plastischen Stils gekennzeichnet werden. In Wahrheit ist es die freie plastische Phantasie Giottos, die seine Figuren, unabhängig von ihrer besonderen erzählenden Bedeutung, zu Offenbarungen ungeahnter Wahrheiten über die allgemeine Natur und ihren formenden Geist macht.

Freilich, es fehlt Giottos Gestalten noch durchaus jene frappierende Wahrheit, die erst die Künstler des Quattrocento zu einem wichtigen künstlerischen Ausdrucksmittel gemacht haben. Sie sind meist in schwere Gewänder gehüllt. Von ihrer Struktur und den Funktionen ihrer Glieder zeigen sie uns wenig. Von wohliger Ausgerundetheit weiss Giotto noch nichts; er hat keine volle Klarheit über den Verlauf der Hauptlinien und die Lageverhältnisse der Grundflächen besessen. Wie seine anatomischen Kenntnisse der Einzelheiten gering sind, so fehlt es auch den Proportionen der Figuren im ganzen an durchgehender Schärfe und Bestimmtheit. Eine gewisse, noch dem ganzen Trecento eigene Weichheit, die nicht Verschwommenheit genannt werden kann, aber doch eine Art von Schleier über alle Gestalten legt, ist ein äusserst wichtiges Moment in Giottos Körperstil.

Aber wenn Giottos Gestalten die Pracht eines klar zu übersehenden

Baues nicht haben, so erfreuen sie sich der grössten Pracht der körperlichen Existenz, des Genusses am Dasein im Raum und der in jeder einzelnen Haltung sich bewährenden plastischen Balance.

Die Körper stehen fest umschlossen da. Die Glieder tummeln sich nicht im Vollbesitze ihrer natürlichen Freiheit; nicht nur, dass sie nicht in überraschendem, plastischem Spiel agieren, nicht einmal Behendigkeit entwickeln sie. Das geschlossene ruhige körperliche Ganze ist die für Giottos Stil typische Erscheinungsform der menschlichen Gestalt. Aber in diesem engen Bezirk herrscht doch wieder eine merkwürdige Lockerheit, die den Körper in seinem plastischen Wesen frei vor uns hinlegt. Gerade auf der Verbindung von fester Geschlossenheit und lockerer Gelöstheit beruht der den Gestalten Giottos ganz allein eigentümliche Reiz.

Mit diesem im Stile des Künstlers ausgeglichenen Kontrast ist sogleich ein anderer gegeben. Gewöhnlich pflegt als ein Hauptmerkmal von Giottos Figurenstil angeführt zu werden, dass die Gestalten von grosser Schwere sind, ja man spricht wohl von „massiver Urmenschlichkeit".[65]) Und wirklich, wenn man an den wuchtigen Rücken mancher Gestalt, an das breite Auftreten anderer und die gedrungenen Proportionen, in denen sie alle gehalten sind, denkt, dann wird man die Berechtigung dieses Wortes anerkennen; es ist sogar gewiss, dass eine Reihe der besten Effekte auf Giottos Bildern mit der Schwere der Gestalten unzertrennlich zusammengehören; ein grandioser Massstab herrscht in den Figuren Giottos nach jeder Richtung. Aber es ist doch nicht die Freude an der Schwere an und für sich, die aus dieser Grandiosität spricht, sondern Giotto gibt der Schwere eine Nuance, die der älteren, ja auch mit äusserst stattlichen Gestalten arbeitenden Kunst ganz fremd gewesen ist; sie wird immer mehr ihres allgemeinen und hieratischen Charakters entkleidet, um zu einem spezifischen Ausdruck für Macht und herbe Energie der körperlichen Erscheinung selbst zu werden. Die Schwere, obschon sie materiell dieselbe zu sein scheint, wie in der Ducentomalerei, unterscheidet sich doch von dieser aufs schärfste, indem sie sinnlich zu erlebende Bedeutung und damit künstlerische Bestimmtheit gewinnt.

Mit grossen schlichten Umrissen umzieht Giotto die Figuren. Dabei kommt das Allgemeingehaltene der Körper und der starke Fall der ganz einfachen Gewänder, Dinge, die im Stile der Zeit überhaupt liegen, seinem Bestreben sehr entgegen. Die Figuren, in denen

diese Tendenz am reinsten hervortritt, zählen zu den imposantesten Erscheinungen der gesamten älteren Kunst. Da ist die wuchtig zusammengepackte Gestalt des vertriebenen Joachim, da sind die prachtvoll gewölbten Rücken der knienden Priester bei der Erwartung des Stäbewunders. Mit prophetischer Gewalt steht die Alte auf dem Darstellungsbild, von ihren fliessenden Gewändern fast verhüllt. Wie Steinbilder liegen die Schwestern des Lazarus anbetend vor den Füssen Christi und Christus selbst mit dem gebietenden Arm und dem stolz getragenen Haupt entfaltet eine Macht, die das ganze, an grossen Figuren fast überreiche Bild in ihren Bann zwingt. In ein fast ungeheures Oval schreibt sich die Gestalt des heimtückischen Pharisäers, der Judas zum Verrat besticht. Die in der freien Würde ihrer grossen Konturen dasitzende Braut am Hochzeitstisch zu Kana hat ihr Gegenstück in dem als eine schwere Last in sich versunkenen Christus der Dornenkrönung. Dann die steile Biegung der kühn aufsteigenden Rückenlinie des Kreuztragenden und die saftvolle geschwungene Linie der zu dem toten Christus sich niederbeugenden Frau mit ihrem Steigen und ihrer Wölbung, oder endlich die gewitterstarke Geometrie der kauernden in drei, vier Zügen umrissenen Rückengestalt auf dem Beweinungsbilde und das sonnenklare Dreieck des Mantels der Magdalena, die vor dem Erstandenen kniet.

Aber in dieser schönen Reihe von Gestalten ist die Schwere der gross zusammengehaltenen Körpermassen doch nicht Massivität im eigentlichen Sinne. Vielmehr geht die Kunst dieser Figuren auf ein höchst ausgebildetes Gefühl für die Artikuliertheit der menschlichen Gestalt zurück. Die Schwere hat einen dermassen beherrschten Charakter, dass die Leichtigkeit der nuancierten Plastik fast noch wichtiger scheint, als die äusserlich messbare Wucht dieser Körper.[66])

Diese Tatsache ist für die Beurteilung der Frage nach den Quellen, aus denen Giotto für seine Kunst geschöpft hat, von grosser Wichtigkeit. Der Versuch, den Wulff vor einiger Zeit unternommen hat, Giottos Paduaner Stil aus einer bewussten und entschlossenen Hinwendung an die byzantinische Kunst zu erklären, führt gewiss nicht zum richtigen Ziele. So sicher es vielmehr ist, dass die Malerei des Ducento der Ausgangspunkt von Giottos künstlerischen Bestrebungen gewesen ist, ebenso sicher ist es, dass jene überwältigende Monumentalität, die auf den Bildern des dreizehnten Jahrhunderts aus dem ans Ungeheure grenzenden Verhältnis der Figuren zu der Ausdehnung der Bildfläche hervorgegangen ist, von Giotto als primitiv und unzulänglich empfunden

Padua. Verkündigung. — Giotto.

worden ist. Der Drang, aus diesen Fesseln sich zu befreien, muss als der stärkste Antrieb in den Bildern der Arena angesehen werden, [67]) und es ist höchst wahrscheinlich, dass Giotto in diesem Streben die kräftigste Förderung erfahren hat durch die Einwirkung der während seiner Jugendjahre mit so grossartiger Konsequenz entwickelten plastischen Kunst des Giovanni Pisano. Dieser Anschauung ist auch die ganze ältere Kunstgeschichtsschreibung gewesen. [68]) Wulff jedoch findet in dem von ihm konstruierten Bildungsgang Giottos „keinen Platz" für die Einwirkung der Pisaner Plastik.[69])

Es ist schon a priori fast selbstverständlich, dass ein Mann von dem weiten Blick und den grossen Absichten Giottos an der Kunst Giovannis den lebhaftesten Anteil genommen hat, dessen Statuen und Kanzeln die bedeutendsten Ereignisse im künstlerischen Leben um die Wende des vierzehnten Jahrhunderts gewesen sind. Die Analogie ferner zwischen dem Verhältnis Giovannis zu Niccolò und dem Verhältnis, in dem Giotto zu seinen Vorgängern in der Malerei gestanden hat, ist zu schlagend, als dass wir nicht vermuten müssten, dass Giotto von dem erheblich älteren Bildhauer für sein künstlerisches Programm, wenn nicht die erste Anregung, so zum mindesten eine lebhafte Förderung und Bekräftigung erfahren hat. Der rätselhaft stark einsetzende neue Stil Giottos findet die ungezwungenste Erklärung in der Annahme, dass Giotto, überwältigt von den künstlerischen Werten, die Giovanni Pisano in der menschlichen Gestalt entdeckt hatte, die Körperauffassung des Ducento von Grund auf umgebildet hat, um jener leichten Ueberwindung der Masse in der Malerei Eingang zu verschaffen, von der die Statuen des Pisaners so glanzvoll kündeten.

Es ist vielleicht das wichtigste Verdienst, welches sich Giovanni Pisano um die italienische Kunst erworben hat, dass er die Freifigur zu vollem Ansehen gebracht hat, indem er seine Madonnen mit einer Kraft des in sich selber Ruhens ausgestattet hat, die ihrem blossen freien Dastehen künstlerischen Ausdruckswert verlieh. Die Schönheit des Statuarischen, die für Niccolò noch so wenig Bedeutung besass, dass uns keine einzige absolute Freifigur von ihm erhalten ist, hat Giovanni in spezifisch italienischem Geiste kubischer Klarheit ausgebildet.[70])

Es gibt ein paar Engelgestalten in dem Arenazyklus, an denen sich am besten zeigen lässt, dass Giotto das Verständnis des Bildhauers für das Statuarische geteilt hat. Freilich, man darf nicht glauben, man träfe in seinen Bildern eine Art gemalter Statuen an; dafür hat Giotto viel zu stark als Maler empfunden. Aber das Entscheidende:

dass die ruhig im Bilde stehende Figur, statt als ein, wenn auch monumentales, so doch passives Dekorationsstück zu wirken, in freier Aktivität in sich selbst gründet und Federkraft besitzt, das hat Giotto angestrebt. Wenn im Ducento durch den eleganten Wurf der Draperie eine gewisse Leichtigkeit oft vorgetäuscht wurde, so gewinnt sie Giotto wirklich, indem er dem Auftreten der Figuren selbst einen klareren und lebendigeren Charakter gibt. Die Würde des Engels, der vor dem opfernden Joachim erscheint, um ihm die Erhörung seines Gebets zu verkünden, kommt allein von dem Glanz her, mit dem durch das undurchsichtige Gewand hindurch die freie Aufgerichtetheit der Figur hervorschimmert. In dem Engel des Dreikönigsbildes herrscht eine Proportioniertheit der Massen, dass in diesem äusserst milden Ausgleich die Figur zwar nicht volle Gelöstheit, aber doch klare Durchsichtigkeit gewinnt, die eine ganz neue Art von plastischer Würde bedeutet: sie wird ausschliesslich auf den inneren Willen der Gestalt gegründet.

Ein wahrer Lobgesang aber auf die Schönheit des in Leichtigkeit dastehenden Körpers ist der Engelchor um den Thron Gottes über der Verkündigungsszene. Giotto hat die Anregung zu dieser Komposition aus der Ducentokunst empfangen. In S. M. Maggiore in Rom findet sich in der Tribuna ein Mosaik der Krönung Mariä, wo rechts und links vom Throne eng aneinander gedrängte Engel in hoch aufsteigenden Reihen ihre Huldigung darbringen. Wie zwei grosse Palmwedel legen sich die beiden Chöre an das prächtige Rund der sternenbesäeten Mandorla. Sie sind ein Ornament, in das sich die einzelne Gestalt nur als ein willenloser Teil einfügt. Giotto hat nun zwar bei dem Aufbau seiner Engelgruppen an dem ornamentalen, in die Höhe steigenden Schema festgehalten: einen ganz ungezwungenen Reigen hat auch er nicht geschildert. Aber dadurch, dass er die Gruppen lockert, dass er sie in weitem Bogen vom Thron Abstand halten lässt, dass er ein paar Gestalten herausrückt, bringt er sein Gefühl für die Freiheit der Figur in einer Weise zum Ausdruck, die diese himmlische Szene zu einem Bilde plastischer Selbstbewusstheit und plastischen Wohlklanges macht.[71])

Aber nicht nur in solch feierlichen statuarischen Gebilden kann man die Leichtigkeit, deren die Giottosche Rhythmik fähig ist und auf die sie hinzielt, erkennen. Auch die schlichteste Figur wird durch die Bestimmtheit ihres Schwerpunktes, durch die Heiterkeit ihrer Proportionen, durch den biegsamen Umriss zu einer geschmeidigen Erschei-

nung. Man kann in den Werken der gewandtesten, für Anmut empfindlichsten Meister des Quattrocento, bei Antonio Pisano, bei Piero della Francesca oder Botticelli suchen, ohne eine in künstlerischem Ebenmass so vollendete Gestalt anzutreffen, wie es die heilige Jungfrau ist, die dem Josef nach der Hochzeit in sein Haus folgt. Das sanfte Fliessen des Gewandes, das harmonische Hingehen der Arme, die freie und starke Art den Kopf zu tragen, geben dieser scheinbar kunstlos schlichten Gestalt etwas von Vollkommenheit.

Wenn man solch entzückende Leichtigkeit sieht, wird man sich nicht wundern, dass Giotto, bei dem gar zu sehr immer nur die Wucht und Breite des Stils betont wird, ein seltner Meister in der Schilderung labiler Haltungen gewesen ist. Von den Mädchen, welche der heiligen Anna unter das goldene Tor gefolgt sind, und eben leise im Schreiten innehalten, von den jugendlichen Begleitern der heiligen Maria auf der Flucht, bis zu den Händlern im Tempel, die vor dem Angriff Christi zurückweichen, lässt sich eine grosse Reihe solcher unpointierter Bewegungen nachweisen, in denen der Reiz des rasch Vorübergehenden mit feinem plastischem Ausgleich festgehalten ist.

Es ist die ausserordentliche Schärfe der Gewichte, mit denen Giotto bei der Konzeption der einzelnen Figur wägt, was seiner Monumentalität die hohe Noblesse verleiht. Warum anders wirkt der Schmerz Mariä unter dem Kreuz zugleich so ergreifend und edel, als wegen des leisen Ineinanderspielens matten Hinsinkens und widerstandskräftigen elastischen Dastehens? Als das langsame Zusammenbrechen einer stolzen Säule ist die Ohnmacht der Madonna geschildert. Ich weiss nicht, ob der lebhafter stürzenden Madonna, wie sie Giovanni Pisano geschildert hat, den man vor diesem Bilde gegen Giotto auszuspielen pflegt, ein gleich starkes Gefühl und eine gleiche Klarheit über das plastische Leben der Figur zugrunde liegt. Oder warum wirkt das einfach umgewendete Haupt Christi in der Szene vor Kaiphas so erschütternd, als weil es sich so energisch und frei der ruhig stehenden hohen Gestalt entgegensetzt?

Alle echte Monumentalität ist frei von Gewaltsamkeit, sie wächst leicht vor unseren Augen aus den natürlichen Bedingungen der Erscheinung heraus und prätendiert im Grunde nichts, als deren geheimste Klarheit widerzuspiegeln. Sie ist stets mit Zwanglosigkeit der Erfindung und einfacher Logik der Gestaltung untrennbar vereint. Den Effekt schliesst sie gänzlich von sich aus. Diese allgemeinen Sätze darf man angesichts der Gestaltenkunst Giottos aussprechen.[72])

Giottos Figuren sind fast ausschliesslich Gewandfiguren. Die Gewänder sind es, die den Künstler sich mit einer sehr summarischen Auffassung der körperlichen Wirklichkeit begnügen lassen, aber sie sind zugleich die Ursache jener schön geschwungenen langen Konturen und der grossgegebenen Gliederung, wodurch sich Giottos Stil so sehr auszeichnet. Sie sind für Giotto ein hoch entwickeltes Darstellungsmittel als Ausdruck der plastischen Energien, aber diese selbst sind der primäre Gegenstand seiner Forschung und Erkenntnis. Das Gewand fördert den klaren Eindruck der Figur, aber es beansprucht nie die führende Rolle. Die Gestalten sind nicht unter dichtem Mantelwerk verhüllt und von grossen Dekorationsfalten umspielt, sondern sie sind die bewussten Träger ihrer Kleider. Die Figur hat den Mantel in ihrer Herrschaft und bestimmt nach ihren Gesetzen jeden einzelnen Gang der Faltenzüge. Die Freiheit willkürlichen trägen Spielens, wie sie Duccio, seinem im ganzen so viel weicheren Stil entsprechend, den Kleidern seiner Figuren eingeräumt hat, gönnt Giottos straffere Art den seinen nicht. Aber auch für ihn ist das Gewand im vollen Sinne ein Schmuck des Körpers, er geniesst die reiche Fülle schwerfallenden oder in breiten Flächen sich spannenden Stoffes. Oft meint man, dass diese prachtvollen grossen Flächen ein gutes Stück der ungemein lichten Wirkung der Gemälde erklären, dann wieder ergötzt man sich an dem bald feinen, bald pompös schwingenden Linienspiel, das sich aus dem Uebereinander der grossen Manteltücher und der eng anliegenden Aermelröcke ergibt.

Ueberblickt man die rhythmische Behandlung, welche Giotto der Figur hat zuteil werden lassen, im ganzen und vergleicht man insbesondere seine Art das Gewand darzustellen mit der der älteren Malerei, so darf man von einer starken Tendenz in der Richtung auf den nackten Körper sprechen: Die Gestalten lösen sich aus allzu dichten und schematischen Hüllen hervor. Auf der Höhe dieser Anschauung entwickelt sich ein neues Empfinden für den nackten Körper selbst, der ja freilich nicht um seinetwillen gepflegt wird, sondern nur so weit Behandlung findet, als ihn die ikonographische Ueberlieferung vorschreibt. Es handelt sich im wesentlichen nur um ein paar Darstellungen des unbekleideten Christus bei der Taufe und in der Passion.

Wenn auf dem Beweinungsbilde der Eindruck entsteht, als werde der Leichnam des Herrn wie eine Kostbarkeit gehegt und gehütet, so liegt das nicht bloss an der Stärke liebevollen Ausdrucks in den Gebärden der Trauernden, sondern auch daran, dass Giotto den hinge-

streckten Leib Christi wirklich zu einer Kostbarkeit gemacht hat. Die besondere Art der grossartigen Stimmung des vielbewunderten Bildes hat zur Voraussetzung, dass in dem toten Körper das Moment heldenhafter Schönheit zu seinem Rechte kommt. Und wirklich, wenn man die elastischen Linien des sich so klar vor unseren Augen hinlagernden Christus und die weich sich in die Hände der Freunde legenden Arme verfolgt, wird man fühlen, dass es die Schönheit der wohlartikulierten Glieder ist, die Giotto hier zum künstlerischen Ausdrucksmittel gemacht hat. Leichter verständlich aber mag der Akt auf dem Kreuzigungsbilde sein. Das ist wahrhaft eine goldene Frucht auf der silbernen Schale dieser feingefügten Komposition.[73])

Giotto hat das ganze Gestrüpp der damals konventionellen Schmerzensschilderung mit starker Hand weggeräumt, um so zur reinen Darstellung des nackten Körpers zu gelangen. Dabei wollte er gewiss nicht auf die im frühen Ducento öfters beliebte Darstellungsform zurückgreifen, die den sterbenden Heiland als siegesfrohen Triumphator auffasste; diese Auffassung entsprang theologischer Symbolik und hat mit dem Problem der Körperschilderung nichts zu tun gehabt. Bei Giotto handelt es sich um den Triumph eines neuen Körperempfindens über jede Art bloss symbolisierender Kunstweise.

Für die Wirkung der Gestalt ist das von Bedeutung, dass vielleicht nie wieder mit so feinem Gefühl das Corpus Christi dem Kreuzesstamm angepasst worden ist, wie hier. Wie sich die leichten Biegungen des Körpers frei den festen Linien des Holzes gegenüberstellen, das trägt viel zur Stütze und zu dem schönen Eindruck des Aktes bei. Aber das Wichtigste ist doch der grosse Zug, der den, wenn auch sehr summarisch und ohne kräftig modellierende Rundung behandelten Körper zu einem Meisterwerk klarer Plastik werden lässt. Aufs schönste vereint sich darin Prägnanz der Konturenführung mit kräftiger Breitenentwicklung. Gross und stark senkt sich das Haupt über die Schulter, die festgewölbte Brust trennt sich mit Bestimmtheit von der weicheren Bauchpartie; die Arme gehen frei aus den Schultergelenken heraus und sind mit grossem Gefühl für ihre Formen entwickelt; lebendig nuancieren sich die Beine, deren scharfe Umrisse in Knien und Fussgelenken sicher artikuliert sind. Das sind die wenigen Einzelheiten, die man hervorheben kann. Die Hauptsache bleibt die Leichtigkeit des klaren Totaleindrucks und der Adel plastischer Gestalt. Auf Schöpfungen wie diesen Christus muss man zurückgehen, um die Wahlverwandtschaft zu würdigen, die die italienische Renaissance in

die enge Beziehung zur antiken Kunst gesetzt hat. Giotto hat den ersten Schritt auf dem Wege der Italiener zur Antike getan.[74])

Wir sind noch nicht ganz am Ende unserer Schilderung von Giottos Figurenstil. Wir haben im wesentlichen von den Gesetzen plastischer Rhythmik und plastischer Existenz gesprochen; es bleibt noch die Wahrheit und Kraft der malerischen Erscheinung der Figuren Giottos zu erörtern. So sehr es auch wahr ist, dass Giotto plastisch stark empfunden hat und dass er Einflüsse von der gleichzeitigen Bildhauerei aufgenommen hat, er ist doch durch und durch Maler gewesen. Die Figur ist in den Händen Giottos ein überaus weicher nachgiebiger Stoff gewesen. Ganz nach Bedürfnis stuft er die Stärke des Volumeneindrucks der Körper nach der Tiefe hin ab, vor allem aber umschreibt er die Körper in so eindeutiger Weise gemäss der Stellung, die sie im Raume einnehmen, dass von der monotonen Rundheit, an der nicht nur die ältere Malerei, sondern auch die sienesischen Zeitgenossen Giottos gelitten haben, nicht eine noch so leise Spur zu finden ist. Er arbeitet nicht auf den plastischen Eklat hin, welcher der Modellierung des Cavallini seltsamerweise so viele Freunde nach der vor wenigen Jahren erfolgten Aufdeckung seiner Fresken in St. Cäcilia in Rom gemacht hat; er sieht das Heil der Malerei nicht in der Abtastbarkeit der einzelnen Körperteile, die in Duccios und Simones Kunst eine so grosse Rolle spielt. Deren Gleichgültigkeit gegen den Raum, von dem die Figur umgeben ist, setzt Giotto in seinen Paduaner Gemälden je länger desto entschiedener das Bestreben gegenüber, in der Haltung des Körpers ein individuelles Stück Raum mit Schärfe abzugrenzen. Darin aber besteht der eigentliche Sinn der Malerei, dass durch die Art, wie die Körper sich in die Fläche einfügen, räumliches Leben geweckt wird; das erst gibt dem Körper echte malerische Wahrheit.

Ich möchte glauben, dass man diesem Grundbegriff des Malerischen nicht gerecht wird, wenn man, wie es heute gang und gäbe ist, Giotto als dem lediglich plastisch fühlenden Maler die Sienesen als Maler in der vollen Bedeutung des Wortes gegenüberstellt. Die Ursache für dies seltsame Quiproquo ist wohl in dem Umstande zu suchen, dass insbesondere Duccios Farbe eine weiche duftige Materialwirkung besitzt, mit der sich Giottos herbere und trocknere Malweise nicht vergleichen kann. Aber Feinheit des Farbgefühls ist nicht gleichbedeutend mit malerischer Anschauungskraft und durch diese übertrifft Giotto seinen sienesischen Kunstgenossen bei weitem mehr, als dieser ihm an Geschmack der Farbigkeit überlegen ist. Es genügt

auf das eine Bild des Abendmahls hinzuweisen, um durch den Kontrast desto präziser hervortreten zu lassen, was uns in dieser Beziehung an Giottos Figurenstil so bemerkenswert dünkt. Während Duccios Gestalten, ohne alle Nuancierung im einzelnen, im ganzen den Raum nur ausfüllen, statt ihn zu beleben, setzt Giotto mit der lebendigsten Frische jeden der Apostel in seiner, einen bestimmten Raum verdrängenden Einmaligkeit hin. Nicht die grössere Drastik von Giottos Figuren ist das entscheidende, sondern die Leichtigkeit des Daseins seiner Körper im Raum.

Noch schroffer ist der Gegensatz, in dem Simone in dieser Beziehung zu Giotto steht. Simone geniesst wegen der sehr fortgeschrittenen Weite seiner Bildanlagen und wegen der relativ bequemen Verteilung der Körper darin den Ruhm eines der stärksten Raumkünstler des Trecento. Aber gerade bei seiner so ausgesprochenen naturalistischen Kunstweise, die noch dazu auf sehr detaillierte weiche Modellierung grossen Wert legt, macht sich die Kälte der einzelnen Figur im malerischen Sinne besonders peinlich fühlbar. Man muss nur die Gestalten von der „Schwertumgürtung des heiligen Martin" in Assisi, die ganz unbeteiligt am Leben des Raums zu sein scheinen, mit denen von Giottos Kaiphasszene vergleichen, um recht deutlich zu sehen, was Giotto an raumumgebener, d. h. malerischer Lebendigkeit in jeder einzelnen Figur vermocht hat. Nicht auf ostentativer oder dekorativer Wucht, sondern auf malerischer Prägnanz beruht die vielberufene Unumstösslichkeit und die Wärme der Giottoschen Gestalten.

VIERTES KAPITEL

DAS JÜNGSTE GERICHT UND DIE ALLEGORISCHEN FIGUREN

Die italienische Plastik des Mittelalters hat kein Werk hervorgebracht, das so stark wie die grossartigen Portale französischer Dome die hohe Gesinnung des Mittelalters verkündete oder das, wie die Gestalten der Kirche und der Synagoge in Strassburg oder Bamberg, die Stärke des Bewusstseins jener Zeit zum Ausdruck brächte. Der Tiefsinn der Symbolik und die leidenschaftliche Gewalt der Auffassung, wie sie die darstellende Kunst der Gotik im Norden belebt haben, sind dem italienischen Mittelalter fremd gewesen; es gibt gar nichts in Italien, was sich den Bamberger Prophetenpaaren an die Seite stellen liesse.

Wenn uns also in Werken italienischer Kunst der mittelalterliche Geist nicht in seinem mächtigen Ringen und nach seiner ganzen Unerschöpflichkeit gegenübersteht, so haben doch die Italiener, als sie — eine geraume Weile nach den Nordländern — einen nationalen Stil herauszubilden begannen, als Söhne einer entwickelteren Zeit mit einer eigentümlich kühl überlegenen Klarheit den Gedanken des Mittelalters dichterischen und bildnerischen Ausdruck gegeben, der gewiss weniger unmittelbar ergreifend ist, dafür aber durch seine grössere Freiheit eine Art zusammenfassender Kraft besitzt, so dass wir heute, wenn wir von hoher Warte aus die weiten Gefilde mittelalterlichen Denkens und Empfindens überblicken wollen, in den logisch durchgeformten Werken der italienischen Kunst die besten Wegführer besitzen. Es ist neben der immer wieder zu nennenden göttlichen Komödie

Padua. Jüngstes Gericht (Maria). — Giotto.

vor allem Giottos Darstellung des JÜNGSTEN GERICHTS an der Eingangswand der Arenakapelle, worin die Ideenkraft des mittelalterlichen Geisteslebens in vollkommener künstlerischer Klarheit Leben gefunden hat.[75]) Es sind speziell die für das Mittelalter so bedeutenden kirchlichen Ideen, um die es sich hier handelt; nirgends ist so viel von der straffen Logik des kirchlichen Systems des Mittelalters in ein Werk der bildenden Kunst eingedrungen, wie in Giottos Jüngstes Gericht.

Diesem Bilde, scheint mir, darf man unter den Gemälden der Arena eine Stelle ganz für sich einräumen. Es ist durch die Besonderheit des Themas und der Probleme, die sich daraus ergeben, ein Bild, das den Künstler, wenn nicht von einer neuen Seite, so doch in einem ganz besonders hellen Lichte sehen lässt.[76])

Das Bild, in dem Christus als Weltrichter im Kreise der Apostel thront, während zu seinen Füssen die Seligen emporschweben und die Verdammten in die Tiefe gerissen werden, ist an eine Wand von riesenhafter Höhe gemalt. Aber man kann nicht sagen, dass die Proportionen der Fläche unglücklich wären. Denn die Wand ist zugleich sehr breit; sie ist es schon an sich, aber dadurch, dass sie von einem grossen Fenster in Dreiviertelhöhe unterbrochen ist, wird in dem tatsächlich vorhandenen Bildfeld die Breitenausdehnung im Vergleich zur Höhe so stark, dass man das Bild rasch überblicken kann, ohne nach irgendeiner Richtung einen Zwang zu erleben.

Giotto hat das schöne, kräftig umrahmte Fenster, auf dessen sehr hohe Anlage direkt unter der Wölbung er vielleicht Einfluss gehabt hat,[77]) glücklich für seine Komposition verwendet. Durch die Art, wie dichte Scharen kriegsmässig aufgereihter kleiner Engel in symmetrischer Schräge von Eindrittelhöhe abwärts an den Seiten des Fensters hinabschweben, wird ein sehr wirkungsvoller Uebergang von den leeren Feldern neben dem Fenster zu dem bemalten Teile der Wand bereitet; das Fenster mit seiner einfachen Architektur und seinem Lichte wirkt nun, statt die Wand zu zerreissen, und den Eindruck des Bildes zu stören, an dem festlichen Glanze mit, der diese ganze Wand überzieht.[78])

Dicht unter dem Fenster thront in mächtiger Grösse Christus, von feurigem Glorienschein umkränzt. Eng an diesen grossen Nimbus gedrängt, schweben kleine Engel, von denen die beiden untersten den Tag des Gerichts mit Trompetenschall verkünden. Zu beiden Seiten Christi sitzen in leicht gebogener, die ganze Breite der Fläche über-

spannender Linie die zwölf Apostel mit breiten, schweigenden Gebärden. Zu Füssen des Weltenrichters ergiesst sich nach rechts herab ein breiter dunkler Strom, in dem eine Anzahl Verdammter in die Höllenschlünde hinabgerissen werden.[79]) Auf der anderen Seite, durch ein grosses, von schwebenden Engeln an den Armen gehaltenes Kreuz von den Verdammten getrennt, ziehen in engen Reihen die Seligen und Heiligen Christus entgegen; Maria ist ihre Führerin. Unterhalb dieser Gruppe sieht man in uralter Weise kleine nackte Gestalten sich aus ihren Gräbern erheben. Im Schatten des Kreuzes aber kniet der Stifter der Kapelle, Scrovegni, und bietet drei hoheitsvollen Himmelsgestalten das Modell des Kirchleins an; ein Mönch, höchstwahrscheinlich der Baumeister der Kapelle[80]), hilft es ihm tragen.

Man nennt diese und alle ähnlichen Darstellungen einfach Gerichtsbilder, aber der Name trifft nicht ganz den Kern der Sache. Die Szene des Jüngsten Gerichts ist wohl der Ausgangspunkt für diese Bilder gewesen, aber sie wurde doch von alters her ganz eng verbunden mit der Schilderung der himmlischen Macht überhaupt. Im Baptisterium in Florenz, wo das Weltgericht den Hauptschmuck des Gewölbes bildet, sieht man über dem Haupte Christi Gott-Vater stehen, den in weitem Kreise die Chöre der Engel umgeben, und gegenüber der Entfaltung imposanter Herrlichkeit um den riesenhaften, mit reichem Schmuck umgebenen Christus tritt das Volk, das vor dem Richter erscheinen muss, ganz zurück. Mehr noch: es wird auch in der eigentlichen Gerichtsszene nicht genau der Moment innegehalten, in dem der Richter seine entscheidenden Worte spricht, sondern man schildert ohne Rücksicht auf die zeitliche Zusammengehörigkeit das Erwachen der Toten in ihren Gräbern unmittelbar neben dem Genuss der Seligkeit und den Qualen der Verdammnis.

Diese merkwürdige Unklarheit lässt sich verstehen, wenn man bedenkt, dass die ganz frühen Darstellungen der letzten Dinge die verschiedenen Etappen des Jüngsten Gerichts einfach in mehreren, durch Linien geschiedenen Reihen untereinander zu schildern pflegten. So sieht man in dem von Torcello wie unterhalb von Christus und den Aposteln die Engel blasen und auf ihren Ruf Meer und Erde und die wilden Tiere die Toten ans Licht lassen; auf der folgenden Stufe begrüssen links die Seligen die Richter, während rechts Engel dabei sind, die Verdammten in das Höllenfeuer zu stossen; zuunterst sind links die Seligen in der Himmelsfreude auf Abrahams Schoss, rechts die Verdammten in Kammern ihre mannigfachen Strafen erduldend geschildert.

Diese Art der Darstellung ist bereits dem Ducento zu hart und unbildnerisch erschienen; der Florentiner Mosaizist und noch mehr die Plastiker, die ja wegen ihres Materials auf grössere Einfachheit hindrängen mussten, gingen daran, die verschiedenen Momente mehr zusammenzuziehen, aber zu vollkommener Einheitlichkeit kam man noch nicht. Auch Giotto ist in dieser Beziehung nicht ganz streng verfahren und erst das spätere Trecento, das sich an bildmässige Logik schon mehr gewöhnt hatte, hat mit dem alten Schema gebrochen und die verschiedenen Etappen des Jüngsten Gerichts auch auf verschiedenen Bildern dargestellt; in der Strozzikapelle malt Orcagna die Gerichtshandlung an die Fensterwand, Himmelsglück und Höllenpein an die beiden Seiten.

Diese Umstände muss man vielleicht kennen, um nicht überrascht zu sein, dass der Gerichtsgedanke nicht mit packender Gewalt aus Giottos grossem Bilde spricht. Giotto ist von der älteren Auffassung beeinflusst, und es ist in erster Linie seine Absicht, ein Bild der himmlischen Herrlichkeit vor uns aufzurollen. Es erklärt sich nicht nur aus dem sichtbaren Umstande, dass die Verdammten als winzig kleine Figuren behandelt sind, wenn die starke Gegeneinanderwirkung von Erlösung und Verdammnis in Giottos Bilde fehlt, die das Thema zu fordern scheint, sondern das spricht noch entschiedener dabei mit, dass es Giotto um diese Kontrastwirkung überhaupt nur in geringem Masse zu tun gewesen ist. Nicht sowohl den Tag der Vergeltung und des Zornes wollte er schildern, als vielmehr den grossen Moment der Vollendung alles Daseins in der Wiederkunft Christi.[81])

Aus dieser Stimmung zieht das grossartige Bild seine überwältigende Kraft. Aller Glanz mittelalterlichen architektonischen Empfindens ist darüber verbreitet, denn es galt jene wundervolle Klarheit darin zu verkörpern, in der das hohe Mittelalter sich die überirdische Welt geformt dachte. Es ist das so stark ausgeprägte hierarchische Empfinden der Zeit, das Giotto bei seiner grossen Komposition geleitet hat. Aus ihm erklärt sich ebenso die hohe Würde und Bescheidenheit, mit der die Apostel auf ihren Sesseln zur Seite Christi sitzen, wie die bevorzugte Stellung, die Maria an der Spitze der Seligen einnimmt, oder die für die Komposition unendlich wichtige Gliederung der Erlösten in eine höhere und eine niedere Gruppe. Eine fast militärische Strenge der Ordnung und Abstufung herrscht in dem ganzen Bilde. Diese Ordnung hat aber nichts eng Schematisches, sie dient, künstlerisch genommen, nur dazu, in der ungeheuren Weite der Fläche jedem einzelnen der

fein nuancierten Faktoren die volle Wirkung zu sichern. Sie ist die notwendige Ergänzung der Freiheit, mit der Giotto die fachartigen Schranken der älteren Gerichtsbilder beseitigt hat und kühn auf die Bewältigung der Fläche ohne alle geometrischen Hilfsmittel losgegangen ist. Sie gibt dem Bilde tiefe sinnvolle Rhythmik; es breiten sich einem die Hände aus, als wollten sie über die volle klare Fläche hinstreichen.[82])

Man kann die Himmelsherrlichkeit nicht mit schlichterem Material vergegenwärtigen als es Giotto getan hat: nur aus den Gestalten Christi und der Apostel. Und doch ist die Schönheit ausserordentlich. Es muss die feinste Berechnung der Komposition zugrunde liegen, so sehr stimmen das Oval des vielfarbigen Feuerkranzes um die Gestalt Christi und die leichtgeschwungenen Linien zusammen, in denen rechts und links die Apostel in leisen Entfernungen von einander angeordnet sind. Das Grössenverhältnis zwischen dem mächtigen Christus und den kleineren Beisitzern im Gericht ist so, dass die grenzenlose Hoheit des Gottes voll zum Ausdruck kommt und doch die ehrwürdigen Männer nicht zu bedeutungslosem Beiwerk hinabgedrückt werden. Das Verhältnis ist nicht nur glücklich, es ist beredt. Im theologischen, vor allem aber im künstlerischen Sinne wird die Unnahbarkeit Christi aufs edelste durch die Apostel gemildert und es entsteht jene freie Menschlichkeit, die Giottos Darstellung von allen des vorangehenden und der folgenden Jahrhunderte unterscheidet.

Christus ist in ein für die Begriffe der Zeit sehr schlichtes Kleid gehüllt. Damit weicht Giotto von dem überladenen Wesen der Ducento-Christusfiguren ab, aber auch von den reichen Draperien, durch die das spätere Trecento der traditionellen Grösse der Gestalt entgegenzuarbeiten suchte. Man darf in dieser Auffassung Giottos nicht eine puritanische Stimmung finden, als habe es ihm widerstrebt, die Gottheit durch irdischen Tand zu erniedrigen. Es ist vielmehr, als habe er an einem besonders einleuchtenden Beispiel beweisen wollen, was die von allem Beiwerk befreite menschliche Figur ganz allein durch sich selbst künstlerisch vermag.

Mit einem Aermelrock ist Christus bekleidet; das Manteltuch ist ihm von der Schulter gefallen und breitet sich in schlichter Draperie über die Knie. Mit der leisen Neigung des Hauptes, dem segnenden Hinabreichen des rechten und der verwerfenden Bewegung des linken Armes, endlich mit den frei aus einander geschobenen Knien fügt sich die Figur prachtvoll in den feurigen Reifen ein. Wie sich nun in die-

sem festumgrenzten Ganzen und gegenüber den einfachen, aber doch bewegten Massen der Manteldraperie der Oberkörper ruhig behauptet, darin spricht sich Giottos grosses Empfinden für den Körper aus. Man darf da, um einen Massstab des Urteils zu finden, gar nicht in dem engen Kreis der primitiven Kunst bleiben, man muss die berühmtesten Schöpfungen der Renaissance zum Vergleich heranziehen, um Giottos Darstellung voll zu werten. Wieviel weniger körperhaft ist Raffaels Christus von der Disputa gefühlt; obschon dort der Oberkörper nackt ist und obschon alle Gelenke klar sind, herrscht doch in Raffaels Gestalt längst nicht das freie Leben wie bei Giotto. Es fehlt die Kühnheit im Erfassen des Totaleindrucks, und der Schwung des Gewandes muss schliesslich dem gedrückten, engen Körper zu imposanter Wirkung verhelfen. Bei Giotto dagegen ist es ein wahrhaft glorreiches Triumphieren der Gestalt über ihre eigene Schwere.[83])

Die Apostel sind in der Einzelausführung vielleicht nicht ganz gleichwertig,[84]) aber, im ganzen genommen, haben diese zwölf Männer, die bequem jeder für sich sitzen und die doch in ruhiger Festigkeit zusammenhalten, etwas von der Schönheit eines grossen Sternbildes. Im Unterschied von der Christusfigur hat Giotto hier von den Gewändern reichlicher Gebrauch gemacht, und eine angenehme Abwechslung in den Konturen gewonnen. Aber die Hauptsache ist auch hier die Stärke der Anschauung, die das Sitzen der Männer zu einem ergreifenden plastischen Schauspiel gemacht hat. Darf man wiederum an die Disputa erinnern mit ihrer wirkungsvoll gerundeten Wolkenbank voll grosser Männer aus der religiösen Vergangenheit, so hat Giotto der reicheren Plastik die grössere Kraft der Silhouetten entgegenzustellen.

Es ist ausserordentlich, welche Gewalt das grosse Oval des Feuerkranzes um Christus, sekundiert von den leichten Kurven der Apostelreihen, auf den unteren Teil des Bildes ausübt. Alle Linien und Massen werden von ihm wie von einem grossen Stück Magneteisen angezogen. Darin liegt der entscheidende Gegensatz zwischen Giottos Darstellung des himmlischen Reiches und der Disputa Raffaels. Der prunkvolle Aufbau Raffaels in den Wolken hebt die Schwere der Erde nicht auf; bei Giotto dagegen spielt der feste Boden unten gar keine Rolle, alles gravitiert auf Christus. So kommt es, dass die Disputa ein glänzendes, aber doch willkürliches Zeremonienbild ist, Giotto aber uns in die Regionen einer höheren, leichteren Welt entrückt. In sanfter Hebung ziehen die grossen Scharen der Auserwählten dem Weltrichter entgegen. Giotto unterscheidet die Männer und Frauen der letzten Ver-

gangenheit von den kirchlichen Würdenträgern und den grossen Heiligen der Vorzeit. Jene schweben unten als eine breite festgeschlossene Masse, belebt durch reiche Mannigfaltigkeit der Kleider[85]) und gegliedert durch Engelpaare, die hinter ihnen in ziemlich gleichen Abständen verteilt sind. In schwere, untereinander mehr ähnliche, sakrale Gewänder gehüllt, ziehen darüber die Vornehmeren mit feierlichem Ernst den Berg des Heils hinan. Sie wallen in grösserem, freierem, stärker aufwärts drängendem Zuge. Dem Einzelnen ist hier mehr Bedeutung gegeben als in den unteren Reihen, und so ist in der machtvollen Gelöstheit dieser Schar der unvergleichlichen Wirkung vorgearbeitet, die von der umstrahlten Gestalt Marias ausgeht.

Sie bildet das nächste Ziel, auf das sich die Andacht und das Emporstreben der Heiligen bezieht. Von hohen Engelgestalten umgeben, steht sie als Führerin der Heiligen da, und wendet ihnen mit dem Ausdruck unsäglicher Huld das Antlitz zu. Ihr prachtvoller Leib, von reichem Mantelwurf umschwingt, nimmt die ganze Stärke der aufwärtsstrebenden Bewegung mit architektonischer Sicherheit auf sich. Um so grösser ist die Gewalt der Frau, als die untere Schar keinen entschiedenen Abschluss nach der Mitte des Bildes hin findet; auch für sie wird so durch eine mittelbare, echt gotisch gefühlte Uebertragung der Kräfte Maria die Führerin.

Maria ist ganz eigentlich der Angelpunkt des grossen Bildes. Vollkommen selbständig, wie sie dasteht, geht sie doch eine untrennbare Gemeinschaft mit den Aufwärtsstrebenden ein, und zugleich ist sie in ihrer gnadenvollen grossen Haltung die Vermittlerin der segnenden Gebärde Christi, der in unerreichbarer Höhe thront. Eine lebendige Beziehung entsteht zwischen dem oberen Raum des Bildes und dem unteren; aber nicht durch das Mittel einer ostentativen, den Blick anreizenden Gebärde ist diese Beziehung gewonnen, sondern allein durch die rhythmische Kraft einer Stellung.[86])

Die eminente Logik, mit der die Madonna in das Bild gestellt ist, zeigt, wie die theologische Spekulation, zum kulturellen Gemeingut geworden, in reine plastische Gestalt sich umsetzt. So gross die Bedeutung der Mutter Gottes in Giottos Komposition ist, zugleich ist ihre Stellung doch so fest umgrenzt, dass sie nicht um einen noch so leisen Grad über das Mass sich erhebt, das ihr die religiöse Empfindung zuwies. Das „*Umile ed alta più che creatura*“ Dantes hat hier einen adäquaten bildnerischen Ausdruck gefunden. Wie uncharakteristisch erscheint daneben die Auffassung der späteren

trecentistischen Künstler, die der Madonna, um sie recht auszuzeichnen, einen Thron dicht neben dem des Sohnes aufbauten; das innige Verständnis für die mittelalterlichen Ideale war damals schon im Schwinden.[87])

Nimmt man die persönlichen Züge hinzu, die Giotto seiner Mariengestalt gegeben hat, den herben Stolz der Haltung, den starken Willen der Figur und die unbegrenzte Güte, mit der sie sich als sicherer Hort den Menschenscharen zuwendet, so darf man sie die ausdrucksvollste Form nennen, die der Mariengedanke überhaupt hervorgebracht hat. Diese Vollkommenheit der Form konnte nur das hohe Mittelalter finden, jene merkwürdig hochgemute Zeit, in welcher der Dichter die kühnste theologische Spekulation mit der Verherrlichung einer geliebten Frau zu unlösbarem Ganzen verband. „*Ridendo tanto lieta Che Dio parea nel suo volto gioire.*“ (Par. 28.)

Den Zug der schlichten Seligen, der sich, dem Beschauer so nahe, in die Höhe hebt, möchte man als eine Art Erklärung für alle Wunder und die doch so restlose Verständlichkeit der grossen Komposition hinnehmen. Hier wird der Geist, von dem das Ganze getragen ist, gleichsam unverhüllt und in einer uns mehr geläufigen Sprache ausgesprochen. Menschen in einfacher Tracht und von anspruchslosem Wesen werden geschildert, mit denen wir, wie mit unseresgleichen, mitfühlen können. Es ist ganz seltsam: sie spielen kein Spiel und führen keinen Reigen auf, wie die glückseligen Mönche des Fra Angelico, sie heben ehrfürchtig die Arme empor und schweben in strengen Reihen dahin, dennoch verbreiten sie eine Stimmung von soviel Freiheit und Genuss, dass selbst der Tanz auf blumiger Wiese, den der anmutige Quattrocentist schildert, nicht soviel Leichtigkeit atmet. Giottos Auserwählte sind im tiefen Sinne der halb griechischen, halb christlichen Philosophie des Mittelalters zur Anschauung des Ewigen berufen; sie träumen nicht, alle ihre Sinne sind wach und ihr Genuss ist das Staunen und die Erkenntnis. Es gibt nur weniges in der italienischen Kunst, was so rührend wäre, wie diese Männerköpfe, in denen sich das bestimmteste Selbstgefühl mit kindlicher Offenheit vermählt. Es ist ein Tag, der genossen wird wie Brot.[88])

Dieser inneren Stimmung entspricht das äussere Bild der Gestalten. Es ist eine Versammlung von Menschen, die nach den Lebensständen geschieden sind. Freilich nur leicht andeutend zieht Giotto die Linien, die den Mönch vom Krieger, den Pilger vom Gelehrten oder Dichter trennen; die kräftige Betonung der materiell bedingten Sonderexistenz

der einzelnen Stände liegt nicht in Giottos Absicht; dafür fehlten in seiner Zeit ebenso die künstlerischen wie die kulturellen Voraussetzungen. Giotto will nichts weiter, als die Gestalten der Seligen mit den Farben des natürlichen Lebens umkleiden; aber seine Schilderung wird von selbst zu einem Spiegelbild der ihrer Gliederung sich eben bewusst werdenden, für feinere Bildung empfänglichen Gesellschaft in der bürgerlichsten Stadt des damaligen Italien. Aehnlichen Prozessionen erlesener Bürger mag Giotto in Florenz oft mit denkendem Auge gefolgt sein.

Individuen werden gar nicht geschildert, obschon Giotto bei einzelnen Figuren an bestimmte Personen gedacht hat; den Franziskus[89]) und den Dominikus z. B. kann man erkennen. Dafür aber bietet sich der schönste Ersatz in der plastischen Ausgestaltung der Köpfe. Giotto führt nicht bloss so allgemeine Gegensätze wie zwischen der weichen, zarten Struktur eines Frauenantlitzes und dem kräftigen, scharf bestimmten männlichen Kopfe mit der grössten Liebe durch, sondern man fühlt sein heiteres Sichversenken in jede Laune der Natur, die so unzählige physiognomische Typen schafft. Das Durchdringende, das Schöpferische dieser Charakteristik, die das Resultat ihrer tiefen Forschungen in graziöser Schlichtheit formuliert, ist in der italienischen Kunst bis zu den berühmten Fratzen des Lionardo ohnegleichen. Um das Mass an Erkenntnis, das diesen Köpfen zugrunde liegt, richtig zu bezeichnen, darf man an eine geistreiche Antithese in Stendhals Betrachtungen über die italienische Malerei erinnern. Stendhal erwähnt die bekannte Tatsache, dass viele naturwissenschaftliche Entdeckungen, die man gewöhnlich dem Baco von Verulam als Verdienst anrechnet, schon hundert Jahre früher von Lionardo gemacht worden sind; er fügt hinzu, Lionardo habe den Engländer an Klarheit der Prinzipien weit übertroffen; „la raison en est simple: l'Anglais avait commencé par lire Aristote, l'Italien par copier les visages ridicules, qu'il rencontrait dans Florence." [90]) In der Tat, Giotto stellt sich mit den tiefsinnigen Proportionsstudien der Profile auf seinem Himmelsbilde in die Reihe der grossen florentinischen Naturforscher. Er bietet uns seine Studien dar in dem schönen Gewande einer starken Empfindung und geschmückt mit ganz zart hie und da aufblitzenden Lichtern einer liebenswürdigen Ironie. Nirgend in den Malereien der Arena, meint man, trete einem der Künstler selbst so nahe entgegen wie in diesen Gebilden.

Wir haben aus der Geschichte des Bildtypus der letzten Dinge eine Erklärung dafür zu bringen gesucht, dass in Giottos Jüngstem Gericht

Padua. Jüngstes Gericht (Selige). — Giotto.

das Moment der Verdammung der Ungerechten nicht das gleiche Mass geistiger Verarbeitung und hohen Stils zeigt, wie die Schilderung des Glückes der Auserwählten. Der künstlerische Boden war hier während des frühen Mittelalters zu wenig bestellt worden, als dass er, selbst unter der Hand Giottos, kräftige, grosse Frucht hätte tragen können. Es besteht kein vollkommener Ausgleich zwischen den beiden Bildhälften, und stets wird das Auge den Sinn der Komposition auf der Seite des Himmelszuges suchen.

Früher ist man durch diesen unleugbaren Tatbestand zu einer Geringschätzung des ganzen Höllenteiles verführt worden, ohne sich den Blick für die grossen Verdienste auch in diesem Stück von Giottos Arbeit zu bewahren. Heute, wo man überhaupt dem Jüngsten Gericht mit neuem Verständnis und Interesse gegenübersteht, erfährt auch der Sturz der Verdammten mehr Achtung.[91])

Das Bedeutende liegt darin, dass Giotto wenigstens eine Art Ersatz für den mangelnden vollen Ausgleich in dem grossen Bilde geschaffen hat. Er gab dem uralt traditionellen feurigen Strom, der zu Christi Füssen entspringt, eine mächtige Grösse und ein so gewaltiges Fliessen, dass von seiner Wucht die unzähligen, an sich nicht eindrucksvollen kleinen Gestalten der Verdammten eingefasst und zusammengehalten werden. Der Feuerstrom bricht sich mit ungeheurem Anprall auf den felsigen Klüften der Hölle, in deren Tiefe Luzifer scheusslich thront inmitten tausendfacher entsetzlicher Qualen. So entsteht eine sehr starke Bewegung mit kräftig betontem Ziel, deren Hinabgehen dem Aufwärtsstreben der Seligen einigermassen entspricht und das Missverhältnis zwischen den beiden Bildseiten wesentlich abschwächt.

Giotto hat das Motiv des Feuerstroms offenbar mit grossem Wohlgefallen aufgegriffen, denn er hat ihm eine überraschend lebendige Interpretation zuteil werden lassen. Wie die Flut, die ziemlich schmal von den Füssen Christi ausgeht, erst da, wo sie breiter wird, die Einzelheiten ihres Inhalts an menschlichen Gestalten deutlich auseinander treten lässt; wie dann ganze Züge von Leibern wie in Stromschnellen geschleudert werden, und wie im Augenblicke, wo die Flut ihre grösste Breite erreicht, der furchtbare Absturz der dicht verknäuelten Körpermassen in die Felsenhöhlen erfolgt, das alles ist so stark geschildert, dass man an ein elementares Naturereignis mit seinen rasend schnellen, unvermuteten Schrecken denken muss.

Den Felsenbau der Hölle hat Giotto nicht detailliert ausgemalt, damit die Kontinuität des Eindrucks nicht gestört würde. Die Szenen,

wie die Verdammten gequält, oder von tückischen Teufeln in die tiefsten Schächte hinabgestürzt werden, heben sich von einem ebenso rauchig schwarzen Grunde ab, wie ihn weiter oben der Feuerstrom für die Stürzenden bildet.

Im einzelnen ist die Schärfe höchst bewundernswert, mit der Giotto eine wahre Unzahl ganz verschiedenartiger Bewegungen geschildert hat. Es ist dabei alles in so animierter Improvisation mehr hingekritzelt als gestaltet, dass uns das Grässliche der Situation nur hie und da einmal zum Bewusstsein kommt. Es finden sich auch eine Reihe teils genreartiger, teils geradezu burlesker Details, und man darf es doch wohl ruhig aussprechen: es kommt einem bei all den Peinen oft dasselbe Schmunzeln an, das um Giottos Mund gespielt haben muss, als er diese im Grunde so tröstliche, aber doch auch ein bisschen lächerliche Szene in aller Ausführlichkeit geschildert hat. Wir sind hier dem Boccaccio näher als dem Dante.

Wir müssen zum Schluss noch mit einigen Worten des Stifterporträts gedenken.

Giotto ging bei der Anlage des Porträts von der Rhythmik aus, die das ganze Bild beherrscht: Entgegenstreben und gnädiges Gewähren machen den Inhalt des „Jüngsten Gerichts" aus, und dieser durfte nach Giottos Schönheitsgefühl durch nichts gestört werden. So brachte er den Scrovegni in eine Gruppe hinein, in der sich das Spiel des grossen Bildes im kleinen wiederholt: Scrovegni kniet, das Haupt leicht erhebend, vor drei himmlischen Gestalten, die zu ihm herabgeschwebt sind und deren mittelste ihm mit grosser Güte die Hand frei entgegenstreckt. Scrovegni scheint zu sprechen, und seine Rede wird durch die Gebärde der bescheiden erhobenen Linken begleitet, während die Rechte das Modell der Arenakapelle stützt, das die frommen Worte des Stifters der hohen Frau — es muss wohl Maria darin gesehen werden — widmen. Das Modell ist sehr gross und bedarf eines besonderen Trägers. Als solchen hat Giotto die kräftige Gestalt eines Mönchs verwendet, der im Gegensatz zu dem leicht bewegten Edelmann sehr schwer dakniet und mit beiden Händen das Modell buchstäblich trägt. Indem die Begleiterin der heiligen Jungfrau breit ihren Arm auf das Dach des dargebotenen Kirchleins legt, wie um davon Besitz zu ergreifen, rundet sich die Gruppe ab. Im Zusammenspiel von Leichte und Schwere, im Gegeneinander des Tragens, des Darbietens, des Entgegennehmens treten die Gebärden, die den Stifter mit der Madonna verbinden, in glanzvoller Stärke als das Wichtigste hervor, und trotz der fast

genreartigen Vorstellung, aus der die Anlage der Gruppe hervorgegangen ist, waltet weihevolle Hoheit darin.

Obschon es, der ganzen Haltung der Giottoschen Kunst entsprechend, religiöse Momente sind, die den Stifter in eine so wirkungsvolle Stellung bringen, tritt doch die Persönlichkeit des Mannes mit einer Freiheit hervor, die von zeremonieller, hieratischer Befangenheit nicht die geringste Spur übriglässt. Es ist eine stolze Art, in der Scrovegni dakniet, und eben dieses stolzbescheidene Selbstbewusstsein fügt sich harmonisch in die herrliche Stimmung, in der das ganze Bild gehalten ist. Ist nicht alles Streben darin und auch die Art, in der die Gnade gewährt wird, von jenem Adel, der in der Sicherheit der freien Persönlichkeit wurzelt?

Was den Wert des Scroveg̣niporträts als Darstellung einer Person betrifft, so bedarf es keines Wortes, dass die Schilderung unseren Begriffen von leibhaftiger Aehnlichkeit nicht entspricht. Will man aber ermessen, wie stark das Porträtmässige der Figur auf die Zeitgenossen Giottos gewirkt haben muss, so mag man darauf achten, wie scharf sich die hohe Gestalt und der schmale Kopf mit den festen Augen und der leicht gebogenen Nase als Individualität abhebt von den zwar lebensvollen, aber doch nur typisch erfassten Personen im Zug der Seligen. Das Scrovegnibildnis ist gewiss neben ein paar Köpfen, die Giotto später selbst noch gemalt hat, das stärkste Porträt der Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Der berühmte Feldhauptmann Guido Riccio von Simone Martini im Rathaus von Siena wird immer populärer bleiben als Giottos Scrovegni, wegen der reizvollen Schilderung des Milieus, aber an Tiefe der Erfassung des ohne äusserliche Merkmale seiner Bedeutung gesehenen Individuums und an Lust im Herausarbeiten charakteristischer grosser Züge steht Giottos Darstellung obenan.[92])

Die Folge der allegorischen Grisaillen, die in den gemalten Sockel eingefügt sind, stellt an den beiden Hauptwänden der Kapelle die vier sogenannten Kardinaltugenden und die drei theologischen Tugenden den ihnen entsprechenden Lastern gegenüber. Jede der Figuren ist in eine flache rechteckige Nische gebracht und es ist deutlich, dass Giotto dabei die Absicht gehabt hat, Wirkungen der Plastik nachzuahmen. Dieser Umstand hat Romdahl, der auf die stärkere Herausarbeitung des plastischen Charakters der Gestalten in den Marienbildern so grosses Gewicht legt, dazu geführt, die Allegorien gleichfalls für spätere Zufügung Giottos zu erklären.[93]) Ich kann ihm darin nicht folgen. Eines-

teils: Interesse für Plastik hat der Maler, als er die Madonna und den Christus des Himmelsbildes gemalt hat, gewiss schon ebenso gehabt wie in der bald folgenden Zeit der Marienbilder. Ferner aber besitzen die Grisaillen gerade die Geschmeidigkeit und Vollkommenheit noch nicht, die den Figuren jener späteren Bilder den besonderen Charakter gibt. Viel Eckiges ist darin zu finden und insbesondere besitzt die Einfügung der Gestalten in die Nischen nicht diejenige Klarheit, die wir, wenn die Allegorien gleichzeitig mit den Marienbildern wären, voraussetzen dürften. Es ist sicher anzunehmen, dass die Grisaillen in einem Zuge mit den Christusbildern und dem Jüngsten Gericht entstanden sind.

Dieser Zyklus symbolischer Figuren hat offenbar einen doppelten Ursprung. Dass sie von der Pisaner Plastik angeregt sind, kann nicht zweifelhaft sein. Man braucht sich nur der allegorischen und mythologischen Statuetten und Reliefs zu erinnern, die den prachtvollen Brunnen vor dem Rathaus in Perugia umkleiden, oder der Eckfiguren an den Kanzeln der Pisaner Schule und der Personifikationen der Wissenschaften am Sockel von Giovannis Kanzel in Pisa, so hat man die eine Linie der Vorfahren der allegorischen Figuren Giottos klar vor Augen. Das Hineinziehen profaner und bürgerlicher Vorstellungen selbst in einen engen Kreis religiöser Figuren und Szenen entspricht in seinem halb rationalistischen, halb tatkräftigen Charakter ganz dem Begriff, den wir uns von der italienischen Geistesrichtung im hohen Mittelalter machen müssen.

Indessen, so deutlich die Beziehung der Giottoschen Figuren nach der allgemeinen geistigen und formalen Seite zu der älteren und gleich alten Kunst der Italiener ist, für Personifikationen der Tugenden und Laster wie Giotto sie gibt, kennen wir einstweilen keine älteren Beispiele in Italien. Wohl aber in Frankreich, wo an den Hauptkathedralen diesen Dingen sowohl in kleinen Reliefs als auch in Glasgemälden viel Raum gegönnt worden ist. Mâle hat das wichtigste darüber zusammengestellt und auch die literarischen Quellen und Analogien besprochen. Irgendwie, darf man annehmen, haben die französischen Antithesen des Guten und Bösen auf Giotto Einfluss gehabt. Aber die Beziehung ist keineswegs ebenso klar zu greifen wie die zu den Italienern. Weder gibt es genau parallele Reihen zu Giottos Zyklus, noch ist die Stimmung verwandt. Nur das Thema im grossen ganzen und einige Einzelheiten der Symbole stimmen hier und dort überein. Diese Unbestimmtheit der Beziehung ist bemerkenswert; es geht nicht

an, aus den Gleichheiten irgendwelche detaillierte Folgerung über Giottos Verhältnis zur französischen Plastik zu ziehen; vor allem die kann nicht gezogen werden, dass Giotto die grossen Werke der französischen Kunst aus Augenschein gekannt habe. Es genügt zur Erklärung der Uebereinstimmungen beinahe, dass man annimmt, zwischen den literarischen Quellen Giottos und der Franzosen bestünden Zusammenhänge.

Die statuarische Kraft begründet die Wirkung der Giottoschen Figuren.[94]) In ihren klaren, grossen Umrissen haben sie etwas Sprechendes, was den verwandten Werken der französischen Plastik ganz fremd ist. Während dort, gemäss dem Geist des dreizehnten Jahrhunderts, die reizendsten Figürchen in zierlichen Haltungen ihre Attribute tragen oder hübsche kleine Erzählungen von den Launen und schlimmen Erlebnissen der Tugendlosen vorgetragen werden, sind Giottos Allegorien voll leidenschaftlicher Eindringlichkeit, sie zeigen die Tugenden und Laster als schaffende und zerstörende elementare sittliche Kräfte. Statt munterer Erzählungen gibt Giotto reine Begriffe mit der Freude an der Logik, die den Italienern überhaupt eigentümlich ist, und mit jener rücksichtslosen Entschiedenheit, aus der auch die gewaltige Pathetik der Richtersprüche Dantes hervorgegangen ist. Es scheidet sich wirklich Gut und Böse. Dennoch haben die Gestalten nichts von der Aufdringlichkeit und Pedanterie einer moralischen Predigt; das Temperament der Darstellungen ist nicht das der Verkündigung, sondern der Erkenntnis. Wie es aber von dem tiefen Maler der heiligen Szenen, der für die Güte so reinen Ausdruck in den knienden Freiern gefunden hat und die Niedertracht in dem alten Priester, der Judas zu bestechen unternimmt, so überlegen geschildert hat, nicht anders zu erwarten ist, entwickelt Giotto die Begriffe nicht zum frostigen Ergötzen des Intellekts, sondern mit der lebendigen Teilnahme eines Mannes, der von den Werten der Menschlichkeit durchdrungen ist. Die Allegorien sind wie ein Nachhall der tiefen sittlichen Aussprüche des Apostels Paulus und zugleich haben sie den Reiz scharf geschliffener ethischer Aphorismen.[95])

Fälschlich beginnt man gewöhnlich die Aufzählung der allegorischen Figuren mit Hoffnung und Verzweiflung, weil sie dem Eingang der Kirche am nächsten sind. Wie in der Kirchenmalerei der Zeit allgemein üblich und wie auch in der historischen Bilderfolge der Arena beginnt die richtige Betrachtung zunächst dem Chor der Kirche. Auf dem Untergrund der vier schon von den griechischen Philosophen fixier-

ten allgemein menschlichen Tugenden: Klugheit, Tapferkeit, Mässigung, Gerechtigkeit erhebt sich der kühne Bau der zuerst von Paulus zusammen genannten speziell christlichen Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung. Indem der Betrachter der logischen Anordnung folgt, schreitet er der Wand des Jüngsten Gerichtes zu. Dabei führt ihn die Reihe der Tugenden auf die Seite der Erwählten, die der Laster auf die Seite der Verdammten. In dieser Entsprechung haben einige symbolische Bedeutung vermutet,[96]) aber man dürfte dem Sinne des Künstlers näher sein, wenn man darin lediglich eine Sache der Ordnung erblickt.

Wenn irgendwo in Giottos Gemälden ist es in diesen steinernen Gestalten wichtig, auf die Rhythmik zu achten. Man hat wenig zu ihrer Charakteristik getan, wenn man eine Aufzählung ihrer allegorischen Attribute gegeben hat; das Bedeutende liegt in dem plastischen Spiel der Figuren, denn auf ihm beruht ihre begriffliche Klarheit.

Die KLUGHEIT ist eine Frau, die hinter einem grossen Schreibpulte sitzt. Sie hat in der Hand einen Zirkel und vor ihr liegt ein aufgeschlagenes Buch. Aber das Buch ist zur Seite gerückt, denn die Frau ist mit anderem beschäftigt. Sie hält in der erhobenen Linken einen kleinen Hohlspiegel und, den Kopf ganz ins Profil gerückt, betrachtet sie ihr Antlitz. Sie hat einen Januskopf, die Fratze eines hässlichen Greises ersetzt ihren Hinterkopf. Aber Giotto, der dies alte Symbol der Vergänglichkeit als des ernsthaftesten Gegenstandes der Erkenntnis beibehalten hat, legt wenig Wert darauf. Das Wichtigste ist ihm die still konzentrierte Selbstbetrachtung der Frau. Man achte auf die schöne Verteilung der Gewichte, besonders darauf, wie der den Spiegel seitwärts haltende Arm in einen Linienzug mit dem anderen Arme gebracht ist, und wie er durch die schöne geschnitzte Rückenlehne und das kleine Lesepult so kräftige Fassung erhält, dass er sich gegen den Kopf in ruhiges Gleichgewicht setzt und zusammen mit diesem sich gegen das schwere Pult behauptet.

Die TORHEIT wird durch einen Narren verkörpert, der, mit phantastischem Aufputze angetan, unsicheren Schrittes im Profile vor uns steht. In der einen Hand hält er eine riesige Keule, die andere hat er gestikulierend erhoben. Vielleicht hielt er — jetzt ist an dieser Stelle nichts Genaues mehr zu erkennen — in dieser Hand, so wie es französische Darstellungen zeigen, einen Käse oder dergleichen; wenigstens hat er den Mund aufgesperrt. Man könnte aber auch glauben, der offene Mund in dem dreist erhobenen Kopfe deute auf die sinnlosen

Deklamationen des Narren; die Armbewegung wäre dann ein einfältig skandierendes Begleiten der Rede. Dieser letzteren Vorstellung entspricht jedenfalls die rhythmische Haltung der Figur. Denn so abstossend scheusslich auch dieser Mann mit dem dicken Bauch, den geschwollenen Beinen und dem schwanzartig hinten endenden Gewand ist, er ist eindrucksvoll durch die Folgerichtigkeit, mit der all die Absurditäten der Haltung und Ausstattung plastisch abgewogen sind. Die Figur ist ein lehrreicher Beitrag zur Aesthetik des Hässlichen.

Die TAPFERKEIT steht schräg gegen den dunklen Grund der Nische. In Erwartung feindlicher Angriffe hat sie sich fest aufgestellt, ihr Auge ist unverwandt in die Ferne gerichtet, und die schwertähnliche Waffe hält sie, zum Schlage jeden Augenblick bereit, in der Rechten. Mit der linken Hand stützt sie einen schweren Schild, der auf dem Boden aufruht und bis in die Höhe ihrer Augen hinaufreicht. Den Schild schmückt als Wappen ein Löwe, das Tier der Stärke. Lanzen sieht man machtlos an dem Eisen abprallen oder zersplittern.

Diesem Bilde unverrückbarer Festigkeit gegenüber ist die UNBESTÄNDIGKEIT auf einem Rade rollend, dargestellt. Grossartig ist hier die völlige Aufhebung der Stabilität. Die Arme hat die junge Person weit ausgestreckt und ängstlich suchen ihre Augen nach einem festen Halt, indem die gekrümmten Beine vergebens das rollende Rad zum Stehen zu bringen suchen. Es ist ein unzähligemal wiederholtes Motiv, die Frau auf der unsicheren Kugel, aber Giotto hat die komplizierte Bewegung mit besonderer Klarheit entwickelt: ausgezeichnet ist der Eindruck der ewig tastenden balancierenden Füsse gesteigert durch die retardierende Bemühung des zurückgelehnten Körpers und der Arme. Wichtig ist auch hier, wie in der Bewegung des Körpers zwei schräge Achsen entstehen, die sich von den festen Linien der Nische abheben und auf den ersten Blick die unklare Haltung klar auffassen lassen.

Die MÄSSIGUNG hat als Attribute ein zügelartiges Band um den Mund und in der Hand ein Schwert, das sie gelassen in seine Scheide festbindet. Sie ist eine stattliche Matrone mit weich und voll fliessendem Gewande. Die Ruhe ihres Dastehens ist unvergleichlich. Bei ihrer Stattlichkeit ist sie doch so leicht in der Bewegung, dass sie etwas von einem Schatten hat. Mit Recht, denn die Mässigung verteidigt nicht und greift nicht an; die weiseste der Göttinnen beansprucht nichts für sich, so dringt sie auch durch verschlossene Türen als Ratgeberin in die beunruhigten Herzen. Welche Milde und welche Klugheit ist in ihrem Blick. „Sie stellet sich nicht ungebärdig, sie suchet nicht das

Ihre, sie lässet sich nicht erbittern, sie rechnet das Böse nicht zu."

Der ZORN bringt dann die jähe Zerreissung dieser schönen Harmonie. Eine junge, leichtgekleidete Frau, der die Haare aufgelöst herabhängen und die in blinder Wut ihr Kleid über der Brust auseinanderreisst.

GERECHTIGKEIT UND UNGERECHTIGKEIT nehmen die Mitte jeder Seite ein. Sie sind auf breiten Thronen sitzend dargestellt und sie sind mit so reichem Beiwerk umgeben, dass sie den besonderen Platz, den sie haben, mit Würde und Bedeutung behaupten. Die Gerechtigkeit ist nicht so typisch scharf charakterisiert wie die Mässigung oder die Klugheit, sie ist eine mehr allgemein gehaltene schöne junge Frau, die eine Krone auf dem Haupte trägt und mit feierlichem Gewand bekleidet ist. Sie sitzt frei in schön gearbeitetem gotischem Thronbau. Eine Wage ist über ihrem Haupt an einem Wandarm befestigt; sie stützt mit ihren Händen die beiden Schalen. Auf diesen sind nun in ganz seltsam verzwickter Symbolspielerei eine friedenbringende Gestalt und ein Henker dargestellt. Während sich jene zu einer arbeitenden Gestalt wendet, die auf der linken Seitenlehne als winzige kleine Figur angebracht ist, um sie zu krönen, hat der geflügelte Henker das Schwert erhoben, um einen auf der rechten Lehne knienden Verbrecher zu enthaupten. Diese Szenen wirken in ihrer kleinlichen Spitzfindigkeit auf uns nicht angenehm. Um so reizvoller ist die Stirnwand des Thronsessels mit einem Relief geschmückt. Da sieht man die Segnungen der Gerechtigkeit; drei Szenen, die durch zwei Bäumchen getrennt sind: zwei Jäger zu Pferde und zwei berittene Kaufleute an den Seiten; in der Mitte drei tanzende Mädchen — alles höchst zierlich gezeichnet und fein in den Raum gebracht.

Die UNGERECHTIGKEIT hat einen klotzigen Charakter. Wie wenn sich der Künstler nicht hätte genug tun können in der Schilderung des greulichen Wesens, so sind hier die Zeichen der Verwüstung gehäuft. Der Sessel, auf dem der ungerechte Richter sitzt, ist umgeben von berstenden Mauern, an denen Schlinggewächse wuchern, wirr durcheinander stehen vor seinen Füssen ungepflegte Bäume und unten sind in den steinigen Boden regellos Reliefschilderungen vom Treiben des Raubgesindels gegeben. Die Regellosigkeit ist das, was dem Künstler bei diesem ganzen Bilde vorgeschwebt hat. Man muss die ebenmässigen, klar geschiedenen Flächen auf der Allegorie der Gerechtigkeit vergleichen, um die systematische Aufhebung aller Harmonie zu würdigen.

Padua. Justitia. — Giotto.

An rhythmischem Reichtum übertrifft alle andern die Gestalt der FIDES. Ihre Erscheinung hat eine Macht, dass sie wahrhaft wie die christliche Siegesgöttin vor uns steht. Ja, sie ist im Stehen so stark bewegt, dass sie sich von dem umrahmten Grunde abhebt, als trete sie aus königlichem Haus hervor, und mache alles durch den Glanz ihrer Hoheit klein. Die stattliche Gestalt ist mit prachtvoll fallendem Gewand bekleidet; auf dem Haupte trägt sie eine spitze Krone. Während diese Krone bis an den Rahmen der Grundfläche reicht, greifen die leicht gehobenen Hände der Frau, deren eine ein Schriftblatt mit dem Credo, deren andere einen langen Kreuzesstab hält, über die Seitenrahmen hinüber. So erfüllt die Gestalt die ganze Fläche und wie keine andere empfängt sie durch die gemalte Architektur Halt und Erhöhung. Der grosse Wohllaut der Figur beruht auf leise verhüllter Konstruktion. Von dem erhobenen Unterarm wird das Auge in gleicher Weise links über das Kreuz, rechts über das sich rollende breite Schriftband emporgeleitet zu zwei kleinen Engeln, die symmetrisch aus den Winkeln der Nische auf die Gestalt hinabblicken. Die so sich ergebenden unsichtbaren Linien laufen nach der Mitte der Gestalt zusammen und es entsteht ein auf der Spitze stehendes Dreieck, das in der oberen Nischenwand seine Basis hat. Und in dieses Dreieck ist im Gegensinn ein anderes eingeschrieben, dessen Seitenlinien von den gebogenen Ellbogen der Gestalt über ihre Schultern und das Nackentuch bis zur Spitze der einfachen Krone hinaufgehen. Diese Regelmässigkeit ist von grossem Wert, sie gibt der oberen Partie der Figur so viel das Auge anlockende Bedeutung, dass das unten schwer fallende Gewand und das feste Aufstehen der Figur auf dem Boden ein Gegengewicht erhält, in dem die triumphierende Freiheit des Glaubens lebendig hervortritt: die Aufgerichtetheit verbindet sich mit dem Eindruck des überwundenen Widerstandes. Das entspricht auch der Ausstattung des Bildes mit literarischer Symbolik; unter den Füssen der Frau liegen zerfetzte Bücher mit abergläubischen Figuren, und der Kreuzesstab ist auf ein gestürztes Götterbild gestützt.

Die CARITAS und die SPES sind zwei leichte, jungfräuliche Gestalten. Sie sind reizend bewegt wie zwei Gespielinnen. Die Caritas mit einem Blumenkranz im Haar steht in Faceansicht vor uns; nur den Kopf wendet sie seitwärts nach oben zu einer himmlischen Gestalt, die aus ihrer erhobenen Hand das geweihte Herz entgegennimmt. Dies Emporblicken hat nichts von dem Verzückten, das man in späteren Zeiten immer bei solcher Gebärde findet; statt dessen hat das Ant-

litz der Caritas die Miene einer, die mit naiver Liebenswürdigkeit aus ihrem Ueberfluss etwas verschenkt. Die Hauptschönheit der Gestalt liegt aber im Spiel der Arme. Der eine, dessen Hand das Herz darbietet, ist mit leichter Biegung erhoben, mit dem andern trägt sie auf der flachen Hand eine Schüssel voll Blumen und Aehren und Früchten; diesen Arm hält sie nach unten, ein wenig vom Körper ab. Ganz leicht wie die Schenkel einer Wage balancieren die Arme der Frau gegeneinander; melodisch setzt die Linie des einen die des anderen fort, und es entsteht eine schön geschwungene Kurve, gerade von dem rechten Mass, damit sie sich gegen die belebten Flächen des lose den Körper verhüllenden Gewandes behaupte.

Die HOFFNUNG ist in Erinnerung an das antike Nike-Ideal geschaffen. Es ist eine geflügelte Jungfrau, die mit erhobenen Armen in die Höhe schwebt, wo ihr ein Engel die Krone entgegenhält. Die helle Gestalt löst sich hier vom dunklen Grund besonders scharf in knappen, vielfach absetzenden Konturen.

Die drei Gegenstücke zu den theologischen Tugenden: Unglaube, Neid, Verzweiflung halten sich ganz innerhalb dessen, was wir bereits als den Typ der Lasterdarstellungen beobachtet haben. Stumpf oder geradezu disharmonisch, aber immer unter Wahrung der plastischen Geschlossenheit stehen sie im Raum. Der UNGLAUBE ist eine derbe unstete Figur, die der frei aufgerichteten Fides ein schwerfälliges Wanken nach der Seite als Kontrast entgegensetzt. Die Figur hält in der Hand die Statuette einer Göttin und diese hält ihn an einem Strick, der sich jeden Augenblick ihm um den Hals zusammenzuziehen droht. Zu seinen Füssen brennt ein Feuer.

Der NEID steht mitten im Feuer, einen Geldsack in der einen Hand, die andere krallt die Finger. Ein Horn wächst ihr aus dem Kopf, sie hat das Ohr einer Fledermaus und aus ihrem Munde dringt eine Schlange, die sich zurückbiegend auf ihr Auge losfährt. Das ist eine Gestalt, die fast mehr der Literatur als der Kunst angehört. Die VERZWEIFLUNG endlich erscheint als eine Frau, die sich ein Tuch um den Hals gewunden hat und nun mit krampfhaft ausgestreckten Armen den Tod der Erhängung duldet. In solch drastischer Schilderung ist Giotto viel mehr er selbst, als in dem allzusehr allegorisierenden „Neid". Die Tragödie dieser unglücklichen Frau ist ergreifend trotz des schwarzen Teufelchens, das aus den Lüften herbeieilt, um sich ihrer Seele zu versichern.[97])

FÜNFTES KAPITEL

DIE AKADEMIE-MADONNA

Aus der Kirche Ognisanti zu Florenz ist in die dortige Akademie ein grosses Altarbild gelangt, das, in Temperafarben auf Holz gemalt, eine thronende Madonna im Kreise von Heiligen und Engeln darstellt. Allgemein wird auf dieses Bild eine Angabe Ghibertis bezogen, wonach Giotto für die Humiliaten von Ognisanti mehrere Bilder gemalt hat „e fra l'altre in una la nostra Donna con molti angeli". In der Tat dürfen wir glauben, in der Akademie-Madonna ein Gemälde von Giottos Hand zu besitzen. Sie bereichert unsere Vorstellung von dem grossen Künstler aufs glücklichste, aber von unschätzbarem Wert ist sie, weil sie das einzige erhaltene Tafelbild ist, das zuverlässig auf Giottos Hand zurückgeht.

Es ist eine Tafel von jenem ungefügen Format, das die Altarbilder aus der Zeit des Uebergangs vom Ducento zum Trecento fast ausnahmslos aufweisen: ein breites, ansteigendes Rechteck, das oben in eine flachwinklige Spitze übergeht. Giottos Madonna ist das letzte Beispiel dafür, dass ein bedeutendes Bild in so schweren äusseren Formen dargeboten wird, und man sieht dem Werke selbst an, dass es nicht mehr lange dauern kann, bis ein neuer Rahmentyp gefunden werden wird; schon hier hat die Malerei so muntere Lebendigkeit, dass sie nach zierlicherer Umfassung zu verlangen scheint. Jene schwere Form hatte nur so lange ein Recht, als die Kunst auf die Wirkung durch absolute Grösse der Gestalten rechnete. Mit der wachsenden Distinktion der Grössen im Bilde muss auch der Sinn für gefälliges Format und belebte Rahmung erwachen. Das kann man in der Trecentokunst verfolgen.

Der angedeutete leise Widerspruch in Giottos Bild ist nicht ohne einen gewissen pikanten Reiz. Er gibt dem Eindruck der Natürlichkeit der Madonna einen Zauber von Naivität, der uns die Ursprünglichkeit, mit welcher das Bild auf die zeitgenössischen Beschauer gewirkt haben muss, noch heute in voller Frische geniessen lässt: die Natürlichkeit setzt sich bei aller Bewusstheit doch nur zögernd gegen die überkommene hieratische Feierlichkeit durch.

Die Madonna sitzt im Gegensatz zu den Madonnen des Ducento nicht geneigten Hauptes da, sondern gerade und frei trägt sie den Kopf auf dem entblössten Hals. Ihr blaues Manteltuch schmiegt sich nicht eng und in vielfacher Fältelung an den Körper an, sondern es liegt locker auf dem Scheitel auf und geht in einfacher, grosser Linie über Schulter und Arm hinunter, um sich auf dem Schoss in ruhigen Falten auszubreiten. Ebenso schlicht schliesst das Gewand bei den Füssen ab, ohne sich nach alter Art in schwerem Bausch am Boden zu stauen. Der Körper der Madonna hat eine Kraft sinnlicher Gegenwärtigkeit, die alle Reize schöner Kurven im Gewande entbehrlich macht. Die grossen Flächen des Körpers sollen sprechen und der riesenhaften Grösse und Schwere der überirdischen Gestalt soll die Festigkeit und Klarheit des Baues der Figur gleichkommen. Darum bleibt, nur von einem dünnen hellen Untergrund bekleidet, der Oberkörper von dem Mantel unverdeckt; darum ist der Hals bloss; darum wird von den mantelumhüllten Beinen nicht das Interesse auf das Spiel reicher Gewandmassen am Boden gelenkt.

Die Haltung des auf dem Knie der Madonna sitzenden segnenden Christusknaben ist im allgemeinen konventionell,[98]) aber die besondere Darstellung ist wieder für Giotto sehr kennzeichnend. Der Gesamteindruck zeigt in seiner Eckigkeit, verglichen mit den glatt abgerundeten Christusknaben der vorangehenden Maler, wie völlig neu und darum noch verhältnismässig unverarbeitet die Ideen Giottos über die körperliche Erscheinung gewesen sind. Fasst man aber die Einzelheiten ins Auge, so erweist sich Giotto gerade durch die feine Belebtheit der Linien einer Schulter, eines Armes, eines Beines seinen Vorgängern weit überlegen.

Es ist ein schöner Kontrast, dass in dem Augenblick, wo die Kunst beginnt, auf das Natürliche auch im Altarbild Gewicht zu legen, zugleich das Bedürfnis erwacht, die in ihrer Erscheinung anspruchsloseren Sakralfiguren mit reichem Schmucke zu umgeben. Wie wenn der in grössere Nähe gerückten heiligen Frau nun auch auf menschliche Art

Florenz. Akademie-Madonna. — Giotto.

gehuldigt werden sollte, so umgibt Giotto seine Madonna mit allen Kostbarkeiten, die seine Kunst zu verschenken hat. Die Farben werden hell und mannigfaltig, aber vor allem lässt Giotto seiner architektonischen Phantasie freien Lauf, um einen Thron zu schaffen, der die Frau mit der höchsten Pracht umschliessen soll. Ueber ein paar schönen schweren Stufen, deren Stirnseiten mit reichem Ornament belebt sind, erhebt sich der gotische Thronsessel: eine massive Bank, wiederum mit reich gemusterten Streifen eingelegt; in fein geglättetem leichtem Stabwerk die bogenreichen, luftig durchbrochenen Seitenteile, dann die nischenartig in die Tiefe weichende Rückwand, deren fast runder Bogen sich in einen spitzen Giebel einschneidet; dieser wieder wird von einem hauchig zarten, mit leichten Krabben verzierten Gesims abgeschlossen. So fein ist der Thron in jeder Beziehung, sowohl im farbigen Dekor wie auch in den kräftigen Profilen, dass er mehr das Werk eines Ziermeisters als eines Architekten zu sein scheint; gleich einer Monstranz umstrahlt er die heilige Gestalt. Die kräftig absetzenden Stufen, die vorspringenden Seitenteile, die gewölbte Rückwand geben dem Thron zugleich eine Grösse der räumlichen Erscheinung, die mit der freien Plastik der Figur in schönstem Einklang steht. Giotto hat nicht nur im allgemeinen gesorgt, dass die Gestalt diesen, seinem Geschmack mehr als der wirkliche Rahmen entsprechenden, gemalten Rahmen kräftig erfüllt, sondern er hat durch einen überaus feinen dekorativen Effekt eine direkte Verbindung zwischen dem architektonischen und dem figürlichen Teil des Ganzen hergestellt. Dieser Effekt ist an sich zu schön, als dass wir mit Stillschweigen darüber hinweggehen möchten, er ist aber auch für Giottos Freude am schönen Schmuck so bezeichnend und im Ganzen des Bildes so bedeutungsvoll, dass es berechtigt ist, auf den scheinbar geringfügigen Umstand mit ein paar Worten einzugehen.

Der grosse Heiligenschein der Madonna und der kleinere des Jesusknaben sind zu dem weichen Bogen der Nische in ein so lebhaftes Verhältnis gesetzt, dass die sonst immer gleichgültig nebeneinanderstehenden goldenen Scheiben der Nimben eine rhythmische Vereinigung erfahren. Es scheint als stünden die beiden neben den überschneidenden Nimben sichtbaren Abschnitte des Bogens in einem Grössenverhältnis zueinander, das sich bei rechnerischer Kontrolle als gleich dem Verhältnis zwischen dem grossen und dem kleinen Kreis erweisen müsste. Sobald man andere Madonnenbilder der Zeit vergleicht, wird man sehen, was diese Kombination der gebogenen Strecken und der Kreise

für die Festigkeit der Totalwirkung leistet, und wie die in einem logischen Zusammenhang begründete Ausdehnung der Nimben zu einer sonst ganz unbekannten Harmonie geführt hat.

Wer das Bild betrachtet, sieht sich unmittelbar der Madonna auf dem Thron gegenüber, denn die ganze Höhe der Tafel und fast ihre ganze Breite wird davon eingenommen. Das, was wir oben von Cimabues Madonna in der Florentiner Akademie gesagt haben, gilt von Giottos Gemälde noch weit mehr: die ringsum durch den Thronsessel von der Grundfläche abgehobene sitzende Madonna wird uns als räumliche Erscheinung entgegengetragen. Aber bis zu dem Punkte, dass sich der ganze Bau des Bildes in scharfer Bestimmtheit vor uns erhöbe, ist Giotto in diesem Altarbild nicht gelangt. Das zeigt sich am deutlichsten vielleicht in den Beifiguren. Die schmalen Streifen der Tafel, welche der Thron auf beiden Seiten freilässt, bieten zwei Gruppen von Heiligen und Engeln Platz, die eng übereinander bis etwa zur Schulterhöhe der Madonna hinaufreichen. Das Auge erlebt das Stehen dieser Gruppen nicht unmittelbar, sondern erst, indem wir von der Höhe der Madonna hinab über die oberen Reihen der Heiligen, von denen nur die Köpfe zu sehen sind, zu den Engeln kommen, deren Gestalten nun frei vor uns sich erheben, gelangen wir zur Empfindung des Bodens, auf dem die Gruppe fest aufsteht. Darauf beruht zum grossen Teil die trotz der räumlichen Lebendigkeit der sitzenden Madonna feierliche, hieratische Flächenwirkung des Bildes; es kommt etwas Schwebendes hinein.

Aber man muss auf die besondere Nuance achten: dem räumlich Unbestimmten der Gruppe ist eine ausserordentlich feine Schärfe beigemischt. Einmal ist trotz der Schichtung der drei Reihen Gestalten übereinander das Vor und Zurück sehr anschaulich gemacht. Die Ueberschneidungen sind so mannigfach und lebendig, dass wirkliche räumliche Bewegung durch die Gruppen geht. Dann aber, und das ist das Wichtigste: die Gestalten sind alle nach der Mitte des Bildes hingewendet und diese Wendung stellt sich in den auf jeder Seite einzeln voranstehenden Engeln, die in Schönheit wahrhaft prangen,[99]) als reines Profil dar. Es ist von höchstem Reize, diese Profile ihre Kräfte gegen die glänzende Face der Madonna und des Thrones spielen zu sehen. Giotto steigert noch die Wirkung dieses Gegeneinander, indem er das reine Profil noch einmal wiederholt in zwei knienden, schön gefüllte Blumenvasen in den Händen tragenden Engeln, die von der unteren Grenze des Bildes zu der heiligen Frau hinaufblicken. Man muss sagen: unten im

Bild, denn es besteht zu wenig perspektivische Einheit zwischen den knienden Engeln und den bei dem Thron stehenden, als dass man von vorn und hinten im Raum sprechen dürfte.[100]) Aber die Wirkung dieser knienden Engelknaben ist bezaubernd: nicht anders als wenn von den Grenzen eines Brunnens hell gebogene Strahlen zur krönenden Schale in der Mitte schiessen.

Die Ausführung des Bildes ist so schön wie die Anlage. Gerade vor diesem im allgemeinen vorzüglich erhaltenen Tafelbilde kann man sehen, dass Giotto nicht nur ein grosswaltender Kompositionsmeister gewesen ist, sondern dass er auf Gediegenheit der Ausführung den grössten Wert gelegt hat. Man muss nur die Zartheit der Farben und die Zeichnung der kräftig ausgeprägten Köpfe und der klaren, reichen Gewänder betrachten, um einen Begriff davon zu bekommen, mit welcher Liebe Giotto sein Handwerk auch im kleinen ausgeübt hat. Man bekommt dann auch das richtige Verhältnis zu den Fragen der Echtheit so mancher sorglos gemalten Bilder, über die wir später noch soviel zu sprechen haben werden.

Dass die Akademie-Madonna ein Werk von Giottos eigener Hand ist, kann nach allem, was wir dargestellt haben, keinem Zweifel unterliegen. Wie die Grundauffassung, die erhabene Würde mit schlichter Natürlichkeit, genussvolle Breite mit straffer Energie vereinigt, auf Giotto hinweist, so stimmen auch die Typen mit denen der Paduaner Fresken vollkommen überein. Was die Datierung des Bildes betrifft, so setzte man es früher in die Zeit vor Giottos Tätigkeit in Padua; heute hält man es allgemein für später, rückt es jedoch möglichst dicht an die Paduaner Zeit heran. Bestimmt ist es vor 1315 gemalt, denn in diesem Jahre hat Simone Martini seine Maestà in Siena gemalt, die einzelne Motive unzweifelhaft aus Giottos Bilde übernommen hat.[101]) Ja, man wird mit Hinblick auf die Verwandtschaft mit dem Paduaner Zyklus vielleicht noch etwas vor 1310 zurückgehen dürfen.

ZWEITES BUCH

DIE KAPELLEN IN S. CROCE ZU FLORENZ — DIE VOLLENDUNG VON GIOTTOS STIL

ERSTES KAPITEL

ALLGEMEINES; DIE PERUZZIKAPELLE

Die Arenakapelle ist in vieler Hinsicht das entscheidende Werk Giottos. In ihr hat der Künstler dem grossen Stoffe, der das ganze Mittelalter beschäftigt hat, seine reinste Form gegeben, er hat darin den Geist einer neuen Zeit in der Malerei zum ersten Male klar sich aussprechen lassen und er hat mit dem Werke den Stil begründet, der ein volles Jahrhundert hindurch gegolten hat. Die grossartige Neuheit, die die Zeitgenossen vor den Gemälden der Arena empfunden haben müssen, zwingt auch die Geschichtsschreibung, diese Arbeiten Giottos als seine wichtigste Tat in den grossen Zusammenhang des künstlerischen Geschehens in den Jahrhunderten einzureihen. Die Liebe, deren sich die Arenagemälde zu erfreuen haben, ist der natürliche Ausdruck des richtigen Instinktes für das, was in der Geschichte des menschlichen Geistes epochemachend ist.

Je summarischer die Betrachtung von Giottos Kunst ist, desto bedeutender wird die Arena im Gesamtwerk des Künstlers erscheinen. Anders wird die spezielle Kunstgeschichte urteilen, die es sich zur Aufgabe macht, in die Geheimnisse der künstlerischen Sprache einzudringen. Sie kann nicht übersehen, dass die Gemälde der Arenakapelle, obschon der Stil vom ersten Bilde an eine feine und reiche Ausgeglichenheit zeigt, auf einer Stufe stehen, wo mit dem mächtigen Streben eines neuen Geistes eine gewisse Mühsal der Arbeit verbunden ist. Bei aller inneren Klarheit leiden die Bilder an Unbestimmtheiten und trotz des Reichtums der Anschauung ist die Ausführung noch von einer gewissen Magerkeit, so dass die mit grosser Kraft als ganze gesehenen Szenen,

so wie sie dastehen, doch oft genug noch wie zusammengesetzt wirken. Es ist alles in Bewegung und in Fluss, aber das ganz machtvolle breite Fluten, das gar kein Hindernis kennt, zeigt der Arenastil Giottos noch nicht.

So klar uns Giotto also in der Paduaner Kapelle als der entgegentritt, der er im Verhältnis zu seiner Zeit und zur Geschichte überhaupt gewesen ist, sich selbst spricht er dort noch nicht vollständig aus. Darum darf man es eines der glücklichsten kunstgeschichtlichen Ereignisse nennen, dass um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der herrlichen gotischen Franziskanerkirche S. Croce zu Florenz unter der Tünche, die das Barockzeitalter darüber gestrichen hatte, Gemälde zum Vorschein gekommen sind, die uns gerade das bringen, was wir in der Arena vermissen: den Stil des völlig in sich abgeschlossenen, frei mit den künstlerischen Mitteln waltenden Giotto.

Es sind die zwei Chorkapellen der zu den reichsten Florentiner Familien des 14. Jahrhunderts zählenden Peruzzi und Bardi, die Giotto mit Fresken geschmückt hat. Die Arbeiten sind für Giotto durch eine Notiz des Ghiberti bezeugt; zugleich beweisen sie durch ihre künstlerischen Eigenschaften aufs glänzendste, dass sie mit dem Arenazyklus zusammengehören und von demselben Maler geschaffen worden sein müssen. Unsere Darstellung wird das nicht sowohl im einzelnen nachweisen als vielmehr im ganzen erhärten.

Es herrscht unter allen Kunstforschern volle Einmütigkeit über Giottos Autorschaft an den beiden Kapellen. Dagegen ist man sich keineswegs einig über die Zeit ihrer Entstehung. Auch das freilich ist unbezweifelt, dass sie später als die Arenagemälde gemalt worden sind; aber wie weit sie von ihnen entfernt sind, ferner der Abstand zwischen den beiden Spätwerken selbst, endlich die Reihenfolge ihrer Entstehung, das sind Fragen, die noch nicht zu allseitiger Befriedigung gelöst sind. Wenigstens einen äusseren Anhalt für die Datierung der Werke besitzen wir in der Gestalt des heiligen Ludwig von Toulouse, die als dekorative Figur an die Fensterwand in der Capella Bardi gemalt ist. Da die Kanonisation dieses Heiligen am 17. April 1317 erfolgte, haben wir für diese Kapelle einen zuverlässigen Terminus post.[102])

Damit ist der Zwischenraum zwischen der Arena und den Fresken der Bardikapelle auf wenigstens 12 Jahre festgelegt. Viel ist damit nicht gewonnen, denn wir wissen, dass Giotto erst 1336 gestorben ist, so dass ein Spielraum von fast 20 Jahren für die endgültige Präzisierung des Datums der Gemälde übrigbleibt. An sich ist es ja kein

Unglück, dass wir das Entstehungsjahr nicht genau angeben können, aber die trotz des Terminus post bleibende Unsicherheit macht es unmöglich, auf Grund äusserer Tatsachen die Reihenfolge der Kapellen Peruzzi und Bardi zu fixieren. In dieser Frage sind wir ganz auf stilistische Untersuchungen angewiesen.

Gewöhnlich nimmt man die Peruzzikapelle als die spätere an. Jedoch schon Crowe und Cavalcaselle setzten die Bardifresken später, und vor kurzem hat noch Wulff diese Meinung von neuem vertreten, ohne jedoch einstweilen Anklang damit zu finden.[103]) In der Tat sind die Gründe, die er geltend macht, nicht überzeugend. Er sagt, die Fresken der Peruzzikapelle, welche Szenen aus dem Leben der beiden Johannes darstellen, stünden noch auf dem gleichen Boden der von Giotto in Padua vertretenen Anschauung und müssten dicht nach dem Arenazyklus gemalt sein: „spätestens am Anfang des 2. Dezenniums". Sodann findet er einen scharfen Gegensatz zwischen den Bardi- und Peruzzifresken, der einer besonderen Erklärung bedürfe und diese in der Annahme fände, dass Giotto in der Zwischenzeit die berühmten Allegorien in der Unterkirche zu Assisi gemalt hätte, deren Besonderheit seinen Stil einer grundsätzlichen Veränderung unterworfen haben soll.

Weder die Zugehörigkeit der Peruzzibilder zum Arenastil, noch der prinzipielle Gegensatz zwischen den beiden Kapellen kann zugegeben werden, sondern ich glaube, dass die beiden Werke auf ungefähr der gleichen Naturanschauung und den gleichen künstlerischen Prinzipien beruhen und dass sie zeitlich nicht weit voneinander zu trennen sind. Trotzdem hat Wulff mit Crowe und Cavalcaselle gewiss recht, wenn er die Bardifresken später ansetzt, denn es lassen sich für diese Ansicht bessere Gründe aufführen. Zunächst ist es beachtenswert, dass die Capella Bardi in reicherem Schmucke prangt, als die andere. Die Rahmen um die Bilder sind zierlicher und mannigfaltiger profiliert und in ihrer Ornamentik weichen sie stärker von denen der Arena ab. Auch das Deckengewölbe ist kunstvoller dekoriert, und vor allem bringt erst die Bardikapelle die in Nischen stehend dargestellten grossen Heiligengestalten, die dann im Trecento eines der wichtigsten Dekorationsmittel ausmachten. Man darf annehmen, dass gerade diese Heiligen einen sehr starken Eindruck auf das Publikum gemacht haben, und es ist schwer einzusehen, warum die Peruzzi, die hinter den Bardi gewiss nicht gerne zurückgestanden haben werden, auf die schönen Gestalten sollten verzichtet haben. Das alles besitzt vielleicht keine unbedingte

Beweiskraft, es können Zufälle oder besondere Ueberlegungen dabei ihr Spiel gehabt haben. Immerhin ist soviel gewiss, dass die grössere Lebendigkeit des Schmuckes im allgemeinen der Tendenz des fortschreitenden Trecento entspricht, das ja eben damals daran ging, die massiven Tafeln der Altarbilder zu gliedern und in reiches, oft kostbares und erfinderisches Rahmenwerk zu fassen. Wenn, um nur eine Einzelheit herauszugreifen, die in Kosmatenmuster angelegten Streifen zwischen den Bildern in der Peruzzikapelle mit drei schweren, rosettengeschmückten Medaillons verziert sind, in der Capella Bardi dagegen mit sieben sehr zierlichen, so haben wir einen Gegensatz von Wucht und Kleinteiligkeit, der in charakteristischer Weise mit dem allgemeinen Wandel des Geschmacks zusammengeht.

Wichtiger sind aber die inneren Momente. Die Bardifresken — Darstellungen aus dem Leben des heiligen Franziskus — unterscheiden sich von den Johannesbildern im allgemeinen durch eine festere Zusammenordnung der Gestalten mit den Lokalitäten, durch eine — trotz der grösseren Flachheit der Anlage — energischere Perspektive und durch die kühnere Art, wie sich die Szenen in die Wand hineinschieben. Die Bilder entwickeln sich mit einer in der Peruzzikapelle noch unerhörten Bestimmtheit in strengen Senkrechten in die Tiefe hinein, um fast ohne Ausnahme in einer zur vorderen Ebene parallel laufenden architektonischen Wand festen Abschluss zu finden. Die Konsequenz dieser Raumkonstruktion findet in der Behandlung der Erzählung und in der Ausgestaltung der Kompositionsrhythmik ihre Analogien, so dass der Stil der Bardifresken durch eine elegante Prägnanz ausgezeichnet ist, die zwar schon in den scharf gedachten Kompositionen der Arena vorbereitet ist, aber selbst in der Peruzzikapelle nicht so leichte Ausbildung gefunden hat. Diesen bedeutenden Vorzügen der Franziskusbilder haben die Johannesfresken mancherlei entgegen zu setzen. Was ihnen an letzter Schärfe der Distinktion mangelt, ersetzen sie durch eine breite, genussvolle Objektivität, die in ihrer Art nicht minder abgeklärt wirkt, als die logische Ueberlegenheit in der anderen Kapelle. Man kann sich auf dem Boden der Giottoschen Kunst nichts Vollkommeneres denken als die Figuren der Johannesbilder, die ein Leben tiefster Einsamkeit führen und ganz und gar in sich ausgeglichen sind. Der Raum ist weniger klar, dafür aber wesentlich breiter entwickelt als nebenan. So stehen sich leichter verständliche sinnliche Fülle und subtiler durchdachte Feinheit in den beiden Zyklen gegenüber und machen die Entscheidung schwer, um so mehr, als die

Themen sehr voneinander verschieden sind, so dass der Gedanke nicht abzuweisen scheint, die stilistischen Nuancen, die die beiden vorzüglichen Werke trennen, möchten Folgen der durch die Verschiedenheit der Stoffe naturgemäss veranlassten Verschiedenheit der Problemstellung sein.

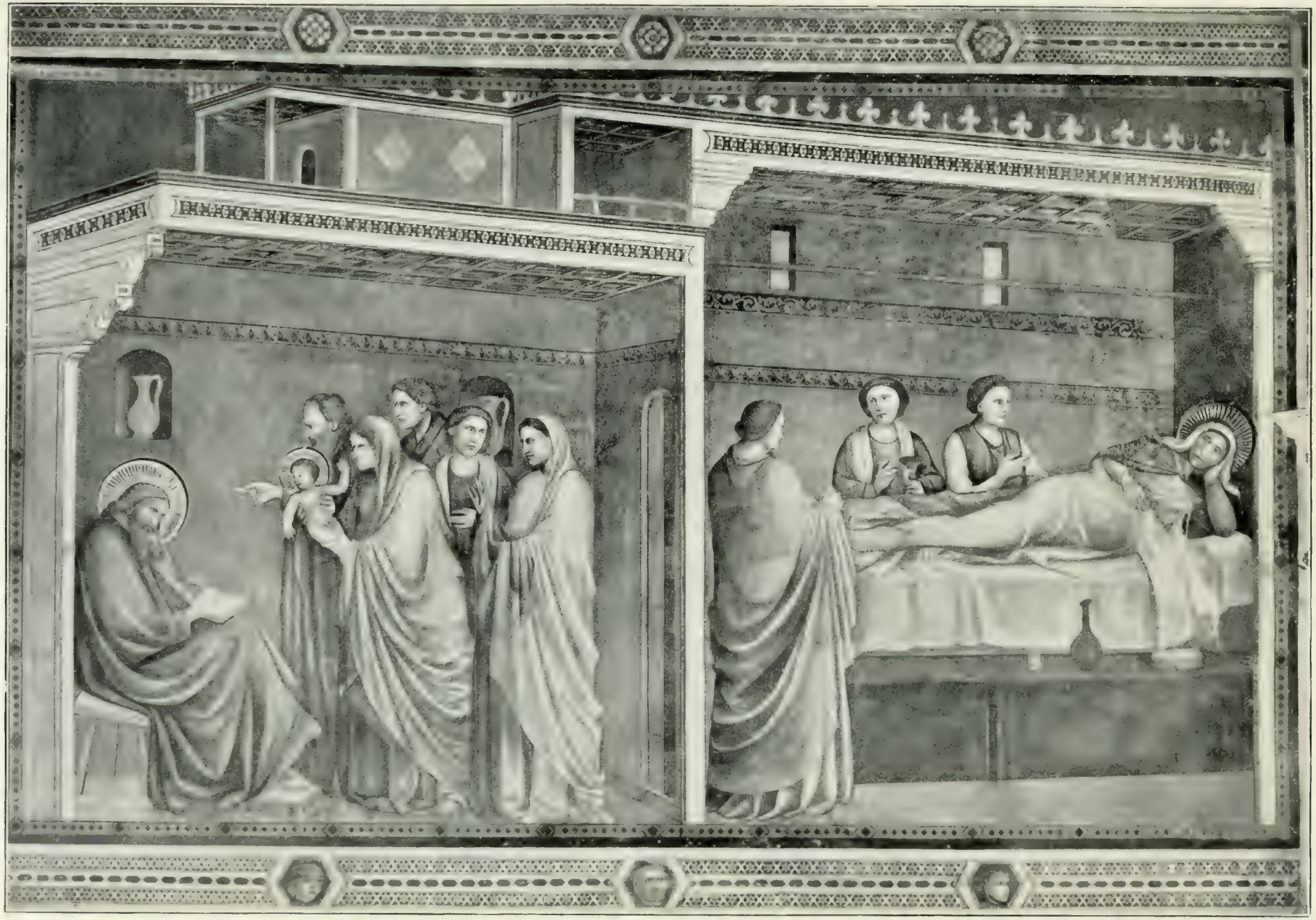
Jedoch glaube ich, zugunsten der späteren Datierung der Johannesfresken sind wir wegen ihrer ebenerwähnten grösseren Verständlichkeit präokkupiert; die äusseren und einige sehr gravierende innere Momente sprechen dagegen für die spätere Entstehung der Franziskusbilder, und so wird sie doch wohl bald als Tatsache allgemein Annahme finden. Wir wenigstens beginnen unsere weiteren Betrachtungen vor den Gemälden der Peruzzi-Kapelle.

Sechs Gemälde schmücken die beiden Hauptwände der Kapelle. Die obersten Bilder sind in die durch die Wölbung entstehenden Lünetten hineinkomponiert, die untersten reichen bis in die nächste Nähe des Beschauers hin. Man kann sich danach eine Vorstellung von der Höhe der einzelnen Bildfelder machen und wie beunruhigend es ist, die riesenhaften Gestalten, die zu deren Belebung erforderlich sind, so greifbar nahe vor sich zu haben. Dies ist ein charakteristisches Moment in Giottos Stil, der auf das Behagen des Beschauers innerhalb des dekorierten Raumes noch keine Rücksicht nimmt. Die vielen während des Trecento sonst in S. Croce ausgemalten Kapellen lassen die Gemälde lange nicht so weit herabreichen; man wurde in jener Zeit rasch empfindlich für angenehme Distanzen und für Raumanlagen, die das Ganze ruhig zu überblicken gestatten.

Auf der linken Wand sind drei Episoden aus der Biographie Johannes des Täufers veranschaulicht, rechts drei Szenen aus dem Greisenalter Johannes des Apostels. Die Art, wie Giotto Gestalt und Leben der beiden grossen Heiligen behandelt, ist einigermassen befremdend.[104]) Auf der Wand des Täufers werden dargestellt die Verkündigung an Zacharias, die Geburt des Johannes samt der Namengebung und der für Johannes verhängnisvolle Tanz der Salome. Das sind alles Szenen, denen zwar in der Ikonographie des Heiligen eine grosse Bedeutung zukommt, die aber doch nicht geeignet sind, uns mit der Gestalt des prophetischen Busspredigers vertraut zu machen. Wenn man bedenkt, dass der Baptista für die Florentiner die populärste Heiligengestalt gewesen ist, muss man vermuten, dass das damalige Publikum es seltsam empfunden hat, als es in den Fresken Giottos die vertraute Gestalt selbst

überhaupt nicht zu sehen bekam. Ebenso merkwürdig ist die Auswahl der Szenen aus der Geschichte des Apostels; sie stellen nicht die im Leben des Heiligen entscheidenden Momente dar und von dem, was Johannes als der Lieblingsjünger Christi erlebt hat, enthalten die Gemälde nichts. In dem obersten Bilde, das den greisen Heiligen in apokalyptische Visionen versunken auf der Insel Patmos schildert, ist allerdings eine individuelle Szene gegeben, aber die beiden anderen Darstellungen: die Erweckung der Drusiana und die Himmelfahrt des Apostels tragen nur einen sehr allgemeinen Charakter; es malt sich in ihnen mehr das Bild eines grossen, wunderstarken Heiligen überhaupt, als das besondere des Johannes Evangelista. Giotto hat sich an die legendäre Geschichte dieses Heiligen gehalten, wie Jocobus de Voragine sie aufgezeichnet hat.

Giotto hat den Stoff mit einer Tiefe durchdrungen, die gerade durch ihr persönliches Wesen besonders fesselnd ist. In Padua hatte er durch das reizende Spiel seiner anschaulichen Phantasie die hieratische Strenge der überkommenen Form gemildert. Er war dort um feierliche Wirkung bemüht, aber ein lyrisches Moment ist uns doch in diesen Bildern begegnet, das der Hoheit des Stils eine gewinnende Leichtigkeit zu geben weiss. Jetzt, in den Fresken der Peruzzikapelle, wo Giotto mehr befreit ist von dem Druck der Tradition, führt er eine andere Sprache. Die Würde und Feierlichkeit gewinnen für ihn eine neue, persönliche Bedeutung, die Abgezogenheit von allem Profanen wird für ihn jetzt zum Selbstzweck, sie gewinnt einen Stimmungswert, der zu der heiter erzählenden Art des Arenazyklus in einem gewissen Gegensatze steht. Es ist nicht Zufall, dass in dem kurzen Zyklus sich eine ganze Reihe von Gestalten findet, die in tiefe Beschauung versunken sind. Etwas Sinnendes bezeichnet den Grundton, in dem die Johannesbilder gehalten sind. Diese grosse Veränderung der Auffassung zeigt am sichersten, wie weit wir zeitlich von den Arenagemälden entfernt sind, und dass wir in der Peruzzikapelle das Werk eines der suchenden Unruhe lange entwachsenen, sich selber hingegebenen Mannes vor uns haben. Aber es ist die alte wundersame Geschichte von dem blinden Sänger: je tiefer er in sich selbst forscht, in um so herrlicheren, prächtigeren Bildern stellt sich seinem inneren Auge die Welt dar. So steht der fast mystischen Konzentration in Giottos Peruzzibildern eine weite Grossartigkeit gegenüber, die dem Zyklus zu seiner ergreifenden Einsamkeit als zweites Merkmal eine überströmende Abundanz hinzufügt. Man muss die Weite der Hallen, den



Florenz. Namengebung Johannes' Bpt. — Giotto.

Reichtum der Ausgestaltung selbst in den unscheinbaren symbolischen Architekturen, die Fülle der Gewänder, die Breite und den Gehalt der Gruppen im ganzen überblicken, um zu erkennen, wie gross jetzt Giotto alle Erscheinung empfunden hat.

Wenn wir uns dem Studium der einzelnen Bilder zuwenden, um von den Gestaltungsgesetzen, denen Giotto hier gefolgt ist, genauere Begriffe zu gewinnen, so müssen wir den schlimmen Umstand erwähnen, dass die Malereien der Peruzzikapelle furchtbar unter den Wiederherstellungsversuchen gelitten haben, die man nach ihrer Aufdeckung an ihnen vorgenommen hat. Die Farben haben einen so abscheulichen speckigen Glanz, dass mancher, der in die Kapelle eintritt, zunächst nur widerwillig unter dieser abstossenden Hülle die Schönheiten der Giottoschen Zeichnung und Komposition sucht. Und die Farbe ist nicht nur Hülle, sie gibt vielen Figuren eine so fatale Weichlichkeit, dass die edle Weichheit, von der sie wirklich erfüllt sind, dadurch oftmals karikiert erscheint.

Im ersten Bilde steht die Szene vor uns, wie der Engel dem weihrauchspendenden Zacharias am Altar gegenübertritt, um ihm die Geburt des Sohnes zu verkünden. Die Anlage der Szene erinnert an das Bild der „Darstellung des Jesusknaben“ in Padua. Hier wie dort stehen sich die beiden Hauptfiguren ungefähr in der Mitte des Bildes gegenüber; den Begleitern der heiligen Maria in Padua entsprechen hier drei im Rücken des Zacharias aufgestellte psalmodierende Priester; die Prophetin hat ihr Gegenstück in zwei Frauen, die voll tiefen Ernstes die Szene zu erwägen scheinen. Aber trotz der übereinstimmenden Anlage wirken die Bilder grundverschieden.

Giotto hat in dem späten Bilde eine Szene in vollem Sinne geschaffen: die Begebenheit tritt uns nicht mit der ja schon im Verlauf der Paduaner Arbeit nach Kräften behobenen Plötzlichkeit gegenüber, die den Hauptmoment dem Betrachter beinahe aufzwingt, sondern es wird uns eine reich ausgestaltete Situation gezeigt, in die das erzählte Ereignis gleichsam eingebettet ist. Dies allseitige weiche Umfassen des Hauptmoments befreit die Erzählung von dem letzten, was ihr an Ostentation aus der halb drastischen halb dekorativen Kunst des Ducento in Padua noch anhaften mochte; wenn wir Giotto in der Arena als den jugendlichen Sieger sehen, dessen Sieg über die an literarische Symbolik gebundene Materialität wir vor den Bildern mitzuerleben glauben, so finden wir in den Peruzzibildern den von aller Begrifflichkeit befreiten Künstler, der

die Situation in Ruhe überschaut. Sind schon in Padua die Bilder in sich abgeschlossen, so tritt Giotto nun in diesen Spätwerken mit einer Art feiner, wägender Skepsis um einen weiteren grossen Schritt zurück.

Das wichtigste Mittel, die Drastik der Erzählung zu dämpfen, ist für Giotto die Ausbildung des Raumes. Alle Körper sind kräftig voneinander getrennt. Die Figuren haben freie Bewegung und die paar Architektursymbole: der schräg gestellte Altar und, rechts davon, das ein wenig in die Tiefe geschobene Wohnhaus, sind in so kräftiger Breite angelegt, dass sie, obschon als Lokalangaben nicht sehr zwingend, dem Bilde einen szenischen Charakter geben, wie er sich in Padua erst herauszubilden begann. Die vier Säulen des steinernen Baldachins über dem Altar umschliessen Zacharias und den Engel fest, und das zurückweichende luftig offene Haus gibt den beiden Frauen davor die Bestimmtheit der Stellung, die die wichtigste Voraussetzung ihrer starken Wirkung innerhalb des Bildganzen ist.

Dadurch, dass der Hauptzug des Bildes nach rechts hinein eine Schräge bildet, gewinnen die beiden Frauen vollends Freiheit; sie können den Vorgang überblicken, und die Härte ist glücklich beseitigt, die auf dem Darstellungsbilde die Prophetin so in den Rücken des Priesters stellte, dass sie fast von der Szene ausgeschlossen schien. Die Weiträumigkeit der Gesamtanlage lässt nun die Figuren einesteils sehr frei in das Ganze eingehen, anderenteils aber bewirkt sie, dass die Körper in weicher, völliger Rundung entwickelt werden können. Nicht nur, dass alle Flächen der Köpfe kräftig sich wölben und die Gewänder sich in reichen, klar durchgebildeten Falten modellieren, das Auftreten der Gestalten selbst und das Gebärdenspiel hat einen vollen Ton gewonnen, der aus der grösseren Art der Verhältnisse und der freieren Anwendung der Glieder entspringt. Der Verkündigungsengel ist für diesen Figurenstil das beste Beispiel. Von solcher, durch den ganzen Körper gehenden runden Geschmeidigkeit, von solch souveräner Art, den Mantel umzuschlagen, von solcher Verbindung leisen Auftretens mit starker Vorbeugung, von solcher frei herausgehenden und zugleich melodiösen Bewegung des Armes, ist in Padua noch wenig zu finden. Der Sprödigkeit dort steht hier kostbare Wohligkeit gegenüber. Es scheint, besonders auch angesichts der beiden verhüllten Frauen sicher, dass Giotto, ehe er so wundervoll gewölbte Körper und so grosse Faltenzüge hat schaffen können, an Werken der antiken Rundplastik Anregung gesucht hat. Auf den grossen Reisen, die ihn durch ganz Italien

geführt haben, hat er ja Gelegenheit genug gehabt, Reste der alten Kunst zu studieren.

Gestalten, wie sie Giotto jetzt schafft, besitzen einen Wirkungsradius ganz unabhängig von dem Masse ihrer literarischen Bedeutung. Die Priester im Rücken des Zacharias sind ihrem konventionellen Sinne nach viel weniger interessant als die Freundin und der heilige Joseph, die bei der Paduaner Darstellung Maria begleiten; aber sie besitzen eine so starke Existenz im Bilde, dass sie auch für die Erzählung sehr viel bedeuten. Sie nehmen aus grosser Distanz an dem Ereignis teil, sie vermehren durch ihre kräftige Reihe die Schwungkraft der Hauptbewegung.

Es lassen sich aus diesem ersten Bilde schon ein paar der für Giottos Spätstil wichtigen Begriffe herleiten, aber im ganzen gibt es doch keine recht befriedigende Vorstellung. Ich glaube, dass es fehlerhaft wiederhergestellt ist. Schon dass die Lünette nicht gleichmässig erfüllt ist, dass auf der rechten Seite neben den beiden Frauen eine totale Leere besteht, ist für ein Bild Giottos überhaupt, aber besonders für eines in diesem Zyklus sehr befremdend. Für die Wirkung noch schädlicher aber ist die sinnlose und hässliche Behandlung der Architektur. Hinter dem Altar zieht sich, den Grund belebend, eine in grossen Feldern gegliederte Wand hin, die jäh hinter den Gestalten des Priesters und des Engels abbricht; man weiss nicht, wie sie sich halten kann und was sie abgrenzt. Wenn eine solche Wand ursprünglich dagewesen ist, so muss sie unbedingt auch hinter den drei Musikanten sich erstreckt haben, die jetzt gegen den leeren Grund stehen und so in doppelter Weise von der Hauptszene abgetrennt sind.

Erst die zweite Komposition, die NAMENGEBUNG DES KLEINEN JOHANNES, bringt uns durch die Grösse ihrer Verhältnisse und durch ihre elementare Einfachheit auf den vollen Genuss dessen, was Giotto in seinem Alter vermocht hat. An Reichtum der Motive und leicht einleuchtender Lebhaftigkeit der Beziehungen wird dies Bild vielleicht von anderen in dem Zyklus übertroffen, aber keines wendet sich so ausschliesslich an das Gefühl für reine Form in der Malerei wie dieses; für ein modernes Auge ist es vielleicht das fesselndste von allen.

Ein schräg zur Grundfläche über die ganze Höhe und Breite des Bildes sich erstreckendes Doppelgemach von ziemlich flacher Anlage. Rechts liegt in der Richtung der Bildfläche auf ihrem Bett die heilige Elisabeth, ein wenig aufgerichtet in Erwartung einer Freundin. Hinter dem Bett stehen dicht beisammen zwei junge Dienerinnen; die eine

blickt auf Elisabeth, die andere wendet ihr Gesicht zu der ankommenden Frau, die eben aus der offenen Tür zwischen den beiden Gemächern hereingetreten ist und vor dem Bett auf die ihr entgegenblickende Elisabeth zuschreitet.

In lapidaren Vertikalen und Horizontalen entwickelt sich die Komposition, und diese Ruhe der Anordnung entspricht aufs beste der sinnenden Stimmung, durch die nur leise die bewegte Handlung hervorbricht. Den Eindruck des Bildes bestimmt die Kraft der Sichtbarkeit, die jedem Stück der Komposition gegeben ist. Man wird, um diese Sichtbarkeit recht zu würdigen, sich gern an das reizende Bild der Geburt Mariä in Padua erinnern. Höchst liebenswürdig zeigte sich dort das Bemühen Giottos um Anschaulichkeit in der Art, wie das Bett der heiligen Mutter bedeutend zwischen die Wände des engen Gemachs gestellt war. Aber mit welch anderm Reichtum ist jetzt das Lager ausgestattet. Ohne alle Beengung steht das Bett da, mit dem voll sich ausbreitenden Faltenspiel der Tücher darauf, unter denen der ausgestreckte Körper der Frau in seiner gelinden, aber klaren Drehung deutlich zu sehen ist. Es sind aber nicht nur alte Mängel hier beseitigt, vielmehr besitzt das Lager der Elisabeth eine räumliche Gewalt, dass keines der berühmten Wochenstubenbilder der späteren florentinischen Schule eine ähnliche Wirkung aufzuweisen hat. Bei Ghirlandajo ist das Bett zwar ein Bau von grosser Stattlichkeit, aber seine Imposantheit ist mehr äusserlich, denn es besteht kein lebendiger Zusammenhang mit dem prächtigen, aber kalten und leeren Raum. Andreas Bild in der Annunziata in Florenz ist an üppigen Gesimsen und Friesen, an schwungvollen Gruppen und Gewändern so überreich, dass der einzelne Körper nicht mit der elementaren Stärke wie Giottos Lager wirken kann. Es ist kaum nötig, davon zu sprechen, was die rein optische Schönheit dieser Bettstatt zugleich auch für das Bild als Erzählung bedeutet; es ist zu offensichtlich, wie dadurch das schweigende Ruhen der heiligen Elisabeth zum eigentlichen Inhalt der ganzen Darstellung erhoben wird.

Ehemals, als das Bild noch nicht so furchtbar unter der Tünche und Wiederherstellung gelitten hatte, muss es einen ausgezeichneten Effekt getan haben, wie gegen das mit weissem Linnen bezogene Bett eine niedrige dunkle Truhe gerückt ist, auf der ein bescheidenes Stilleben von Krankenutensilien aufgebaut liegt. Heute steht diese Truhe hart gegen Fussboden und Bett.

Es gehört zu dem ruhigen Geiste, der das Bild beherrscht, dass die

beiden Dienerinnen hinter dem Bett mit so grosser Entschiedenheit nebeneinandergestellt sind: nur an einem einzigen Punkte stossen ihre Konturen aneinander. Auf die Lebhaftigkeit der Ueberschneidung, die das Paduaner Bild gemäss seiner im ganzen bewegteren Haltung zeigt, hat Giotto jetzt verzichtet; das kräftige Hinbreiten der Körper, das den Grundgedanken des Bildes ausmacht, durfte auch an dieser Stelle nicht unterbrochen werden. Es ist lehrreich, die Dienerinnen noch genauer im Vergleich mit ihren Paduaner Schwestern zu betrachten. Das wesentlich höhere Bett auf dem Florentiner Bilde überschneidet nicht wie in Padua die Mädchen in der Höhe der Hüften, sondern erst nahe unter der Brust. Dadurch werden die Figuren kräftig gefasst und es wird das erreicht, was bei der Beurteilung Giottos zum Schlagwort geworden ist, aber im strengen Sinne doch nur von Bildern wie diesem gilt: alles Nebensächliche ist ausgeschieden, d. h. das Auge wird gezwungen, unmittelbar das Entscheidende zu sehen. Einzig der Wohllaut des Umrisses und die herrliche Klarheit der Verhältnisse bestimmen die künstlerische Wirkung. Besonders die Leichtigkeit, mit der bei der linken Gestalt der Kopf auf dem nach oben sich leicht verjüngenden Hals sitzt, steht ausser jedem Vergleich mit den älteren Figuren Giottos. Das Mädchen wendet uns das Antlitz voll zu und wir können sehen, wie energisch der Künstler jetzt die weichen Rundungen eines ebenmässigen Mädchenkopfes herauszuarbeiten versteht. Dabei ist Giotto in seinem Alterstil keineswegs zu einem bloss allgemein grossstilisierenden Formengefühl gekommen; die gleiche Wärme vielmehr, mit der er die feinen Züge der Linien nachempfunden hat, lässt ihn auch eine Menschenschilderung von grosser Wahrheit geben: solch liebliche Schalkhaftigkeit des Blicks haben wir sonst bei Giotto noch nicht getroffen.

Zwischen dem Gemach der Elisabeth und dem des Zacharias stellt eine offene Tür die äusserliche Verbindung her, aber es wäre gegen Giottos Gefühl gegangen, sich mit diesem äusserlichen Mittel, die beiden Bildhälften zusammenzuhalten, zu begnügen. Er hat die Aufgabe vertieft, indem er das echt künstlerische Mittel der Pause anwendet, um dem Bilde innere Einheit zu geben. Die Pause in der Malerei beruht, allgemein gesagt, darauf, dass zwei Körpergruppen mit aller Entschiedenheit voneinander getrennt sind, aber zugleich auf irgendeine Weise in rhythmischer Beziehung gehalten werden. Nur bei der klarsten Verteilung der Massen durch das ganze Bild kann sie wirksam werden. Es ist erstaunlich, wie Giotto das Problem gelöst hat. Die Rücken-

figur im Gemach der Elisabeth bildet einen höchst energischen Abschluss des rechten Teils der Komposition gegen die offene Tür hin. Die Figuren auf der anderen Seite dagegen sind um ein gutes Stück von der Wand weggerückt, und diese Gruppe von Frauen und Männern setzt in der letzten Gestalt mit einer gewissen Stumpfheit ein. Mit dem Kontrast des scharfen Akzents auf der einen Seite und der gedämpften Tonart auf der andern vollzieht sich der bewunderungswürdige Uebergang. Der Wandel des Tones macht sich auch in dem architektonischen Umbau um die Figuren geltend: das Gemach, in dem Zacharias sitzt, ist wesentlich niedriger als das andere; der grosse und freie Aufbau der Figuren rechts bedurfte einer mächtigeren Resonanz als das geschlossene, ruhige Eindringen der Freunde auf den hockenden stummen Greis. Zugleich aber werden gerade dadurch, dass die Figuren hier, die ja weniger für sich als vielmehr in ihrer kompakten Gesamtheit Bedeutung haben, von den Wänden fester umschlossen sind, die beiden Teile des Bildes einander gleich an Stärke des sinnlichen Totaleindrucks. Die Homogenität der malerischen Masse ist gewahrt.

Giottos Erzählung hat in der Szene vor dem Greis die gleiche Wucht wie in dem andern Teil des Bildes; vielleicht spricht sie sogar stärker infolge der ergreifenden Art, in der der gebrochene hinfällige alte Mann aus der Tiefe seiner Schwermut durch den lebendigen Zug der Freunde emporgehoben wird. In dieser vergeistigten Auffassung nämlich stellt sich Giottos Phantasie die alte Erzählung dar. In einer, wenn man dies Oxymoron wagen darf, erhabenen Weise ist Zacharias zusammengekauert.[105]) Er sitzt ganz dicht an der links das Bild begrenzenden Wand auf einem schlichten Schemel. Er hat eine Schreibtafel in der Hand und ist im Begriff den Namen des Neugeborenen aufzuzeichnen. Der kleine, unnatürlich lebhaft sich bewegende Knabe wird dem greisen Vater von einer älteren Frau entgegengehalten, dieser zur Seite raumeinwärts steht ein bärtiger Mann; er reicht dem Vater die Tintenschale hin, die andere Hand legt er auf den nackten Knaben. Diese Haltung verleiht ihm die Würde eines Patrons und hindert, dass der Dienst, den er dem Alten erweist, den Charakter einer genrehaften Nebensächlichkeit bekommt; fast steigert sie das Darreichen der Tinte zu einer symbolischen Zeremonie. Etwas Prophetisches liegt in allen Gebärden des Bildes, aber all die gehobene Sammlung der Stimmung in den Haltungen und Mienen findet erst ihren letzten überwältigenden Ausdruck in der prachtvollen plastischen Gestaltung der Gruppe.

Wir sagen: plastisch, aber es ist schwer zu entscheiden, ob nicht noch wertvoller als die bewegte Verkettung der fünf Gestalten die malerische Vision ist, die in der räumlichen Gesamterscheinung der Gruppe verkörpert ist. Von welchem Standpunkt aber auch immer man die Gruppe betrachtet, jedenfalls ist sie ein würdiges Seitenstück zu der Bettstatt der Elisabeth nebenan. Man wird davor an die grosse Ruhe und das kräftige Leuchten der Stilleben von Cézanne erinnert.

Wenn das schöne Gestaltenarrangement schon nicht zu trennen ist von der Figur des sitzenden Zacharias, so trägt das Gemach erst recht zu seiner vollen malerischen Wirkung bei. Auf dem Eingefügtsein der Figuren in den Raum beruht ja überhaupt die Harmonie des Bildes. Und wie hat Giotto das — der gewöhnlichen Kunstbetrachtung so unverständliche — Gemach zu beleben gewusst. Von den kruggeschmückten Nischen in der Rückwand bis zu den kräftig in die Tiefe gegeneinander verschobenen Altanbauten auf dem Dache und den äusserst temperamentvollen Linien der Dächer und Wände, die quer und senkrecht durch das Bild gehen, dient alles um den Eindruck der grossen malerischen Vision abzurunden. Man darf in jenen starken Linien nicht einen blossen Zierat sehen; sie sind es vielmehr, die die beiden Teile des Bildes dem Betrachter als eine geschlossene Einheit entgegentragen.

Hat Giotto in dem Namengebungsbild Körper und Raum in machtvollem Gegeneinander geschildert, so bringt er in dem GASTMAHL DES HERODES ein Bild von weit ausgedehnter architektonischer Räumlichkeit, in die sich die Gestalten auf freie, leichte Art einfügen; der grossartigen Abstraktion dort steht hier eine wohltuende Konkretheit gegenüber. Gerade an diesem Gegensatz der künstlerischen Problemstellung kann man am sichersten ermessen, wie unumschränkt Giotto jetzt über den Schatz an Erfahrungen über den Raum waltet, an dem er zur Zeit der Arenabilder so eifrig sammelte.

Eine weite Halle öffnet sich dem Blick. Das schwere Dach wird links von Säulen getragen, hinten und auf der rechten Seite ruht es auf festen Wänden. Rechts fügt sich an die Halle ein engeres überwölbtes Gemach an. Die Anlage ist wieder, wie immer in der Peruzzikapelle, schräg. So wurde es dem Künstler möglich, links den massiven Turm, in dem Johannes gelegen hat, auch in der Tiefe noch kräftig wirken zu lassen. Wenn man vor diesem schöngegliederten Turm an die Stadttortürme in Padua erinnern darf, so hat der Doppelraum mit seinen vollen, breiten Wänden und dem Gegensatz des flachen und des

gewölbten Daches seine Vorstufe in dem bescheidenen Häuschen der heiligen Anna. Obschon die Prinzipien der Architektur die gleichen geblieben sind und auch die Freude an der schönen Einzelform sich erhalten hat, so ist doch die Sicherheit, die hier in der Entwicklung grosser Raumverhältnisse und in der Ausbreitung des gediegensten Reichtums zum Ausdruck kommt, von ungleich höherer Art. Aber auch jetzt wird der Raum weder ein dekorativer Prunk, noch die Bravourleistung eines baulustigen malenden Architekten; er hat die grösste malerische Bedeutung für das Bild. Durch ihn besitzt die Szene ihre wunderbare Freiheit. Das leichte und natürliche Dastehen des auf Stufen erhöhten Tisches, an dem der König mit seinen zwei Gästen sitzt, ist die Folge des kräftigen in die Tiefe Gehens der Seitenwand und der Höhe des fest aufruhenden Daches. Und wie stark umschlossen bietet uns die Halle die Szene dar, die zwischen den Figuren spielt. Man darf sogar noch mehr sagen: durch das schöne Gebäude kommt in das Bild eine heitere Grundstimmung. Das erste, was der Beschauer davon empfindet, ist die Weiträumigkeit und Festlichkeit des königlichen Hauses, in dem ein Mahl gehalten wird, in dem man tanzt und musiziert. Und wenn wir dann, indem wir näher zusehen, gewahr werden, wie auf allen Gesichtern tiefe Bestürzung liegt über die grausige Schüssel mit dem Haupt des Täufers, die ein schön gekleideter Soldat — nicht ein rüder Henker! — dem Könige eben über den Tisch reicht, so wirkt das nicht mit der Düsterheit eines melodramatischen Kontrastes, sondern dies Dunkel auf dem hellen Grund verleiht der Erzählung eine wundervoll reine tiefe Farbigkeit.

Die zweite Bilderfolge der Kapelle beginnt mit einer in vielem Betracht sehr merkwürdigen Komposition. Es wird geschildert, wie der Apostel Johannes auf der weltabgeschiedenen Insel sitzt, in tiefem Traum verloren und von Vorstellungen der Apokalypse erfüllt. Die Visionen der Phantasie sind körperlich geschildert: Engel halten an den vier äussersten Punkten des Felslandes die als Ungeheuer aus den Abgründen des Meeres heraufgestiegenen Winde zurück — das kann noch als ein ganz reales Ereignis aufgefasst werden, aber wenn den Halbbogen der Lünette entlang der Engel mit dem Beil, Christus mit der Sense, der Drache und das von diesem bedrohte Weib über dem Kopf des Träumers dargestellt sind, so hebt sich die ganze Szene aus den Grenzen des Natürlichen hinaus.

Um zu spüren, wie sehr das Uebernatürliche sich mit dem Wirklichen im Innersten des Bildes trifft, muss man sich an eine der spä-

teren Darstellungen dieser Szene erinnern. Einen Johannes auf Patmos hat Memling auf dem Brügger Altar von 1479 gemalt. Da sitzt der Heilige mit einem Schreibbuch am Ufer und blickt als ein aufmerksamer stiller Beobachter in die Ferne, wo in den Wolken und über Wasser und Land apokalyptische Szenen sich auf eine bunte Art abspielen. Der Betrachter identifiziert sich sogleich mit dem aufmerksamen Johannes und glaubt gerne an die luftigen Gestalten, die ein Bild im Bilde ausmachen. Ganz anders bei Giotto; Johannes sieht hier nicht um sich, sondern er träumt und die Visionen seiner Phantasie halten ihn umspannt, sie gewinnen im Bilde die Stärke von Wirklichkeiten.

Diese Auffassung ist machtvoller in der Stimmung und viel grossartiger als die des Quattrocentisten, aber sie ist auch primitiver. Das Bild versetzt uns in eine gewisse Ratlosigkeit und wie es scheint, ist gerade diese Komposition die Quelle mancher Missverständnisse über Giottos Kunst gewesen.

Wie nämlich in schmucker Abgewogenheit die phantastischen Gestalten am Rande des Bildes verteilt sind und mit den vier Engeln zusammen den Halbkreis der Lünette vollkommen schliessen, das hat einen so hohen dekorativen Reiz, dass man leicht geneigt sein kann, in diesem Reiz die letzte Absicht Giottos zu erblicken.[106]) Die raumlosen Gebilde ziehen das Interesse so stark auf sich, geben der Fläche so viel Gewicht gegenüber dem Raum, dass in der Tat die rein flächenhafte Zierwirkung sehr gross ist; um so grösser, als die Abstufung der Körperlichkeit der Gestalten nach dem Masse ihrer Realität nicht sehr entschieden ist. Trotzdem scheint Giottos künstlerische Idee eine andere gewesen zu sein. Der Halbkreis ist in erster Linie als räumliche Funktion empfunden: ein Bogen spannt sich über dem schwer auf dem Eiland sitzenden Heiligen und über dem vom festen Land stark begrenzten weiten Meer. Es sollen leibhaftig über dem Haupt des träumenden Johannes in schönem Umschwung die Gestalten hinziehen, wie Sterne am Himmel. Auf Wolken thront Christus und auf Wolken lagert die junge Mutter, leicht schwebt der Engel und so steigt das Auge wirklich in die Höhe von den Engeln fort, die auf Gestein knien, das von derselben Struktur ist wie die Insel, auf der der Heilige sitzt.

Es ist eines der Geheimnisse des späten Stils Giottos, dass der so ganz schlicht dasitzende Johannes, der ein Knie emporgezogen hat und darauf den das Haupt stützenden Arm ruhen lässt, das Bild vollkommen beherrschen kann. Die lebhafte Plastik der unter dem dichten Mantel klar sich darstellenden Glieder und die starke Silhouette er-

klären das zum Teil; dann aber hat Giotto der Gestalt buchstäblich die Macht der Einsamkeit zu geben vermocht. Die Insel, auf der der Heilige sitzt, ist ja ein Stück Felsen, wie Giotto es immer gegeben hat, ohne alle eigentliche Naturwahrheit. Aber wie es daliegt, in wirksamer Entfernung von dem steinigen Gestade des Festlandes, rings vom Wasser umspült, so besitzt es doch eine Weltabgeschiedenheit, die die Situation des Heiligen in höchst stimmungsvoller Weise zu erkennen gibt.

Das Meer, das Giotto malt, ist gewiss nicht das wirkliche Meer, aber der grüne Wasserspiegel wird so kräftig von dem Uferstreifen vorn und an den Seiten gerahmt, dass die gerade Linie, die ihn hinten abschliesst, den Schein des weiten Horizontes sehr eindringlich zu geben vermag. Der weite Eindruck wird noch dadurch gemehrt, dass jene über das ganze Bild verlaufende Horizontale gerade hinter dem Haupt des Evangelisten durchgeht. So entsteht einesteils ein bestimmt markierter Kontrast von Nah und Fern, andernteils aber wird die stärkste Erhebung im Bilde zum unmittelbar sich anbietenden Mass der Weite. Giotto hat mehr gesehen als wir ahnen; aber es ist wahr, was Kallab[107]) gesagt hat: die nächste Generation war viel beweglicher; was Lorenzetti gemalt hat, ist schon wirkliches Meer. Giottos Wahrheit ist nie mit Händen zu greifen, sie spricht nur aus dem Ganzen seiner Bilder.

Die Szene der ERWECKUNG DER DRUSIANA spielt sich vor den Toren einer Stadt ab, und Giotto hat die Anordnung so getroffen, dass sich hinter den vielen nach der Mitte des Bildes sehr streng orientierten Figuren in parallelem Zuge die Stadtmauer über das ganze Bild erstreckt. Die Situation an sich ist wenig realistisch entwickelt und auch das alte primitive Missverhältnis der Grössen ist nicht beseitigt; gleichwohl spricht die Architektur so stark für sich selbst, dass wir uns gerne vor die Tore einer mittelalterlichen Stadt versetzt glauben. An zwei Stellen wird die Mauer unterbrochen. Links nicht weit von der Grenze des Bildes erheben sich zu den Seiten eines schmalen Tores zwei kräftige Mauertürme, rechts fast ganz am Bildrande ist in die Mauer eine kuppelgeschmückte Kirche[108]) hineingebaut. Ebenso wie die quadratischen Türme ist sie von lebhaften, aber äusserst einfachen geometrischen Verhältnissen, so dass der Rhythmus der in scharfen Winkeln bald vorspringenden, bald zurücktretenden Mauer nicht gestört wird. Es ist ausserordentlich, wie die Massivität der Kirche einerseits und andererseits die Lebhaftigkeit der Türme und die Winkligkeit der Mauer der Anlage Volumenkraft geben.

Bemerkenswert ist auch die Verfeinerung, die Giottos Perspektive hier zeigt; die Linie der Mauer geht nach links hin leise abwärts; dadurch schiebt sich die Turmpartie ein wenig nach hinten; nicht nur durch die Schwere, sondern noch mehr durch die grössere Nähe vom Auge wirkt der Kirchenbau so schwer, umgekehrt das Tor so frei.

Von links her kommt der Heilige mit einigen Begleitern. Der Trauerzug, der ihm begegnete, hat haltgemacht, die Träger haben die Bahre niedergestellt und während noch die Frauen vor dem wohlbekannten Heiligen niederknien, erhebt sich schon die wiedererweckte Drusiana, ahnungsvoll den Arm dem wundertätigen Mann entgegenstreckend, der mit erhobener Hand dem Tod gebietet. Je nach ihrer Art mit lebhafter Gebärde oder mit bedeutendem Ausdruck des Gesichts sehen die Männer des Trauerzugs dem Schauspiel zu. Einen machtvollen Widerhall findet in ihren Reihen die grosse Wundertat.

Diese stellt sich ja nicht allein in dem Gegenüber des befreienden und des befreiten Armes dar, sondern es gehört dazu, dass der Heilige so gross mitten unter das Volk getreten ist; ganz dicht steht er an der Bahre und zugleich ist er umringt von den drei Knienden, deren eine in geheimnisvoll erschauernder Linie zu ihm emporgerichtet ist; dann die Drusiana sitzend und der hinabgebeugte Träger, in dessen mächtig gebogener Rückenlinie die durch das Auftreten des Heiligen unmittelbar erregte Bewegung ihren Abschluss findet.

Giotto ist stets ein Meister wohl berechneter Distanz gewesen, aber es gibt kein zweites Bild von ihm, in dem sich inhaltsschwere Entfernungen von Figur zu Figur mit starkem Gang der Kurven so innig verbinden wie hier. Das hängt mit dem Wandel in seinem Figurenstil zusammen, von dem wir mit allgemeinen Worten schon gesprochen haben. Die gewaltige Steilheit der doch biegsamen Rückenlinien, die schwer und weich hinabgehenden Faltenzüge, die Stärke, mit der die Arme jetzt an dem geschlossenen Eindruck der Figur beteiligt sind, die Klarheit, in der die Köpfe auf dem freien Halse aufsitzen — das alles sind Dinge, die den Männern hier eine unerhörte Intensität plastischer Existenz verleihen.

Giottos Figuren stellen sich in ganz einfachen Haltungen leicht und in grosser Vollständigkeit dar; das in Padua zum erstenmal so erfolgreich gepflegte reine Profil wird nun noch stärker durchgearbeitet und es werden ihm lebhaftere, ausdrucksvollere und zugleich zartere Abstufungen der Haltung entgegengesetzt. Vor allem lösen sich die Gestalten jetzt mit voller Klarheit voneinander. Dafür ist gerade der Jo-

hannes auf dem Drusianabild ein glänzendes Beispiel. Vergleicht man ihn mit dem Christus des Lazarusbildes in Padua, so sieht man den ganzen Kontrast zwischen dem jugendlichen und dem späten Stil Giottos. Während die Christusfigur so eng wie möglich an die Gefolgschaft der Apostel herangedrängt ist, wie wenn sie in ihr einen Widerhalt finden sollte, steht Johannes ganz frei da, nirgend einer Stütze bedürftig.

Solche Figuren — in dem folgenden Bilde finden sich ebenso glänzende — in einer der Hauptkirchen von Florenz gemalt, sind in der guten Zeit der Florentinischen Kunst nicht übersehen worden; wir wissen und haben sogar noch eine Probe davon, dass Michelangelo als junger Künstler nach ihnen gezeichnet hat; sie entsprachen dem hohen Begriff von der menschlichen Gestalt, der sich damals in ihm zu bilden begann. Mit Recht wird immer wieder davon gesprochen, dass eine innere Verwandtschaft in der Auffassung der beiden grossen Künstler besteht. Aber man erweist doch weder sich selbst, noch den beiden alten Meistern einen Dienst damit, wenn man so weit geht, diese Verwandtschaft zum Kardinalpunkt in der Betrachtung und Bewertung der Giottoschen Gestalten zu machen. Die künstlerische Empfindung, die die um zwei Jahrhunderte voneinander getrennten Männer vor der menschlichen Gestalt gehabt haben, war doch zu verschieden, als dass mit dem Worte von michelangelesker Grossartigkeit eine eigentliche Charakteristik von Giottos Figurenstil gegeben werden könnte. Giotto hat über die in ruhiger Handlung begriffene stehende Figur nicht bloss das erste, sondern auch das tiefste Wort der italienischen Kunst gesprochen. Michelangelo hat sich diese Aufgabe nie in der gleichen Absolutheit gestellt. Selbst die Gestalt Gott-Vaters bei der Erschaffung des Weibes, die mit ihrem Motiv des einfachen Dastehens am ehesten an Giottos Figuren erinnern müsste, besitzt ihren Wert nicht sowohl in freier Aufgerichtetheit, als vielmehr in der majestätischen Neigung des Nackens und in dem überwältigenden Gebärdenspiel, in dem sich die Arme zu dem übrigen Körper in Verhältnis setzen.

Viel genannt im Zusammenhang mit den Figuren der Johanneskapelle wird auch Masaccio. Dieser so früh gestorbene Künstler hat uns nur Jugendwerke hinterlassen, aber in ihnen finden sich bereits Gestalten, die tatsächlich durch ihre Imposantheit die Erinnerung an Giotto wachrufen. Jedoch auch hier möchten wir im Wunsche nach grösserer Klarheit über Giottos Stil, dass über der äusseren Uebereinstimmung der bedeutende innere Gegensatz zwischen den beiden Künstlern nicht verwischt werde. Wir wollen — um uns an das beste Beispiel von Ma-

saccios Kunst, das Zinsgroschenbild der Brancaccikapelle zu halten — ganz davon absehen, dass Masaccios Gestalten bei weitem nicht in so lebendigem Zusammenhang der Teilnahme mit der Handlung geschildert sind, wie die Figuren in Giottos späten Fresken; bei einer solchen Gegenüberstellung müsste man ja doch in Anschlag bringen, dass sich ein junger Künstler und ein dem Alter mindestens naher in dieser Beziehung fast natürlicher Weise voneinander unterscheiden.

Masaccios Gestalten haben schon durch die grössere Freiheit im Raum mehr Natürlichkeit, bei ihnen finden wir zuerst das stolze und grosse, bühnenmässige Auftreten, das dann im Laufe des folgenden Jahrhunderts so glänzend ausgebildet worden ist. Die Breite, in der jede einzelne Figur plastisch durchgeformt ist, kommt hinzu, um den Eindruck der Macht zu vollenden. Bei alledem haben Masaccios Gestalten eine höchst liebenswürdige Schlichtheit; es sind leicht verständliche, kernhafte Menschen. Eine echt quattrocentistische Lindheit liegt in ihrem Wesen.

Giottos Menschen kommen so leicht nicht aus sich heraus. Wer die Neigungen dieser Häupter, das Blicken dieser Augen, die freien Flächen dieser Gesichter im einzelnen auf sich wirken lässt, wird sich von der eigentümlichen Intensität und Unfassbarkeit dieser Gestalten gepackt fühlen. Es ist nur wenig individuelle Beobachtung darin verarbeitet; aber der Begriff Mensch ist in reicher Variation gefasst worden. Daher nun der mächtige rhetorische Schwung in jeder Gestalt, dem vergleichbar, mit dem Dante im 10. Gesang des Paradiso die Unverrückbarkeit der Planetenbahnen schildert. Man fühlt in Giottos Auffassung noch die Macht des mittelalterlichen Begriffsrealismus; die klassische scholastische Philosophie fragte nicht, wie man vom Individuum zum Begriff der Gattung fortschreite, sondern suchte umgekehrt das Principium individuationis zu ergründen.

Man muss die Bedeutung der einzelnen Gestalt hier empfunden haben, um würdigen zu können, was Giotto in den beiden grandiosen, in strenger Isokephalie gehaltenen Gruppen geleistet hat, die sich, durch die Bahre getrennt, einander in dem Bilde der Erweckung der Drusiana gegenüberstehen. Typologisch sind es Massenaufgebote, wie sie in der gleichen Szenen von der älteren Kunst immer angewendet wurden. Aber gerade in bezug auf die Massigkeit stellen die Gruppen etwas auch innerhalb von Giottos eigener Kunst vollkommen Neues dar. Das sind nicht mehr die dichten Scharen, die nur in den vordersten Reihen Lebendigkeit besitzen und schon im dritten, vierten Glied unbe-

stimmt werden, um schliesslich ganz im Dunkel unverständlichen Gedränges unterzugehen. Solche Unklarheit um sich her vertragen die späten Figuren Giottos nicht mehr. Sie, die selbst so reich sind und so bedeutend im Raume stehen, können nur in einem durchsichtig gegliederten Ganzen als Teile mitwirken. Die Wolke von Köpfen auf dem Paduaner Verrats- und Kreuzschleppungsbild ist darum hier geschwunden. Giotto besitzt zwar auch jetzt noch keine so ausgebildete Perspektive, dass die hinteren Gestalten mit den vorderen das gleiche Mass der Sichtbarkeit teilen könnten, aber es gibt doch keine Figur, die verschwommen wirkte; von jeder glaubt man, dass sie da wirklich stehen kann, wo sie steht, und es ist überraschend, mit welchem Geschick Giotto den Zurückstehenden Haltungen zu geben wusste, durch die sie sich so in die Zwischenräume der Vorderen einfügen, dass bis in die letzte Reihe hinein für die einzelne Gestalt das Interesse des Beschauers wach erhalten wird.

Die klarere räumliche Durchbildung macht den Künstler natürlich auch beweglicher in der rhythmischen Gliederung seiner Gruppen. Gerade in dieser Beziehung gilt von dem Drusianabild, was Wölfflin von den Spätwerken Giottos überhaupt gesagt hat, dass sie auf Wirkungen hinzielen, die man erst in der Hochrenaissance wieder angestrebt hat.[109]) Der Chor der Leidtragenden ist mit den berühmten Gruppen der Disputa durch die Gleichheit des Problems verbunden. Wie sich nach der Mitte des Bildes hin die Masse allmählich verringert, wie sich die Figuren so zueinander stellen, dass geschlossene Kurven das ganze Bild beleben, und wie durch den Wechsel der Haltungen konsequent der Blick von der Bildgrenze weg nach der Mitte hin geführt wird, das alles zeugt von einer ähnlichen Art über Bildwirkungen zu denken, wie Raffael darüber gedacht hat. Aber man darf das nicht so auffassen, als stünden sich Giottos Figurenanordnung und die des Raffael einfach wie primitiv und vollendet gegenüber; vielmehr besteht ein, von jedem Entwicklungsunterschied gesonderter Gegensatz, der für jeden der beiden Künstler typisch ist. Denn während in der Disputa auf Gliederung und vor allem auf Blickführung so viel Gewicht gelegt ist, dass für den Beschauer der Moment eintritt, wo er nur noch schönen Kurvenschwung sieht, und wo ihm die einzelne Gestalt zu einer blossen Stufe in der kunstvoll angelegten Treppe wird, auf der er sich zur Mitte hin bewegt, bewahren in Giottos Gruppe die Einzelfiguren immer ihre volle gegenständliche Bedeutung. Während die Figuren bei Raffael der Gruppe zuliebe Haltungen annehmen, die ihre Besonderheit im Ganzen

auflösen, ist eine Giottosche Gruppe stets ein Gefüge von Gestalten, die unverrückbar und wertvoll sind wegen der scharfen Bestimmtheit und der Kraft ihres besonderen Daseinswillens.

Die HIMMELFAHRT DES JOHANNES ist das reichste von allen Bildern im Zyklus; es ist zugleich das populärste unter den Fresken Giottos.[110]) Daran hat gewiss einen grossen Anteil die verhältnismässig gute Erhaltung des Bildes. Wie sonst nirgend fühlt man hier die Schönheit im Ausgleich der hellen und dunklen Farben, und selbst die weichen Schatten an den Wänden und in den Winkeln der prachtvollen Architektur zeugen noch heute von Giottos farbigem Feinsinn.[111]) Dazu kommt dann der — für die Gesamtwirkung der Kapelle freilich nicht glückliche — Umstand, dass die Figuren dieses Bildes dem Beschauer ganz nahe sind und ihre Stärke mit doppelter Macht entfalten können. Aber das sind Umstände, sei es zufälliger, sei es untergeordneter Art; die Hauptsache ist, dass hier ein grosses Bild ganz erfüllt ist von dem Glanze, den das Motiv eines befreit aufwärts schwebenden Körpers einem Künstler von Giottos Art verspricht.

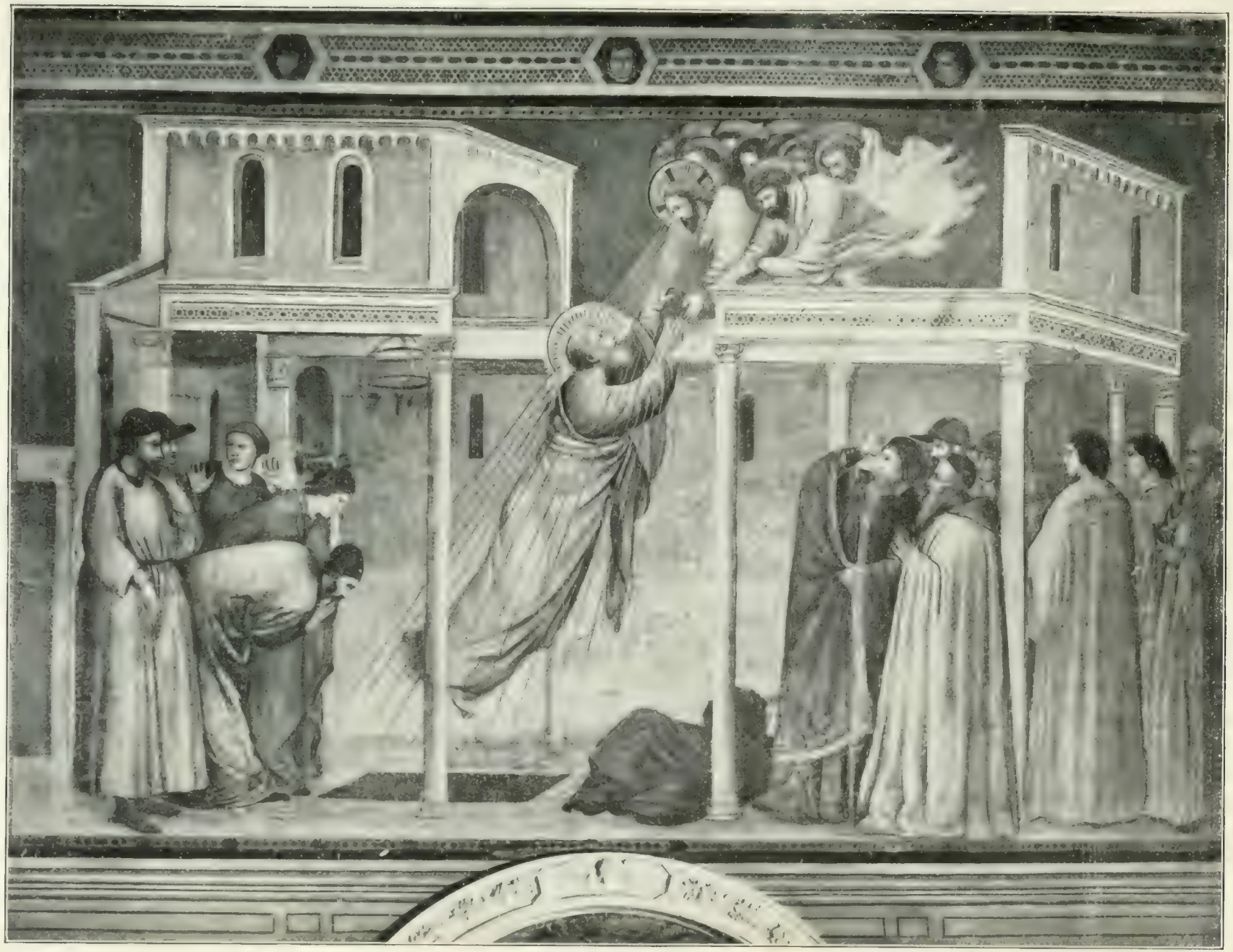
Giottos Auffassung der Szene ist so kräftig und leibhaftig wie möglich. Er lässt den Heiligen nicht in der Weise durch die Lüfte fliegen, dass der Vorgang zu einem für die beteiligten Zuschauer unverständlichen Kuriosum würde,[112]) aber er gibt dem Schweben auch nicht solch ungeheure Macht, dass die Zeugen des Wunders zu Nichts dagegen versänken, sondern er lässt den Heiligen aus seinem dunklen Grabe so emporfahren, dass er zugleich mitten aus dem Kreise gleichgewachsener Freunde herausgehoben zu werden scheint. Diese Auffassung bestimmt die Komposition, deren Grundgedanke es ist, das Schweben der körperhaften Gestalt durch die starke, in bildmässig wirksame Kräfte sich umsetzende Teilnahme der um das offene Grab gescharten Freunde des Heiligen zu einem grossen Ereignis zu machen.[113]) Der Ausgleich zwischen der Bildkraft des Heiligen und der der Zuschauer gibt der Erzählung ihre Gewalt.

Die Szene spielt in einer, ganz willkürlich nach den Bedürfnissen der Komposition umgeformten, mit der Bildfläche sich erstreckenden Basilika. Aus der etwas zur Seite liegenden Gruft schwebt der Heilige schräg so in die Höhe, dass sein emporgehobener Kopf gerade auf der Mittellinie des Bildes liegt. Er schwingt sich nicht aus eigener Kraft in die Höhe, sondern es sind ihm von oben her, wie in einer Wolke fest zusammengeschlossen, Christus und die anderen Apostel entgegengekommen, und Christus zieht ihn sanft an den erhobenen Armen

empor. Die schräge Linie, die durch die Figur des Heiligen von der Gruft zu der dichten himmlischen Schar geht und dem Schweben der grossen Gestalt Leichtigkeit gibt, erfährt nun durch die starken rahmenden Linien der Architektur eine für die weitere Entwicklung der Rhythmik des Bildes höchst wichtige Vermehrung ihrer Kraft. Da sind zunächst vorn die zwei weit auseinander stehenden Säulen, die das Auge sogleich auf die Gestalt hinlenken und die Schräge zu ihrer vollen Wirkung bringen. Ebenso bedeutend ist die Verbindung der linken von diesen Säulen mit der, die hinter der Gruft den abschliessenden Bogen der fragmentarischen Erhöhung des Mittelschiffes tragen hilft. Der Heilige schwebt nicht bloss aus der breiten, kräftig vor den Augen liegenden Oeffnung des Bodens, sondern zugleich dringt er zwischen den Säulen aus der gewölbten Kirchenhalle empor. Es ist klar, wieviel die Charakteristik des durchmessenen Raumes zum glaubhaften und fesselnden Eindruck der schwebenden Figur beiträgt. Endlich überschneidet das Haupt des Johannes in höchst bedeutender Weise das schwere Gesims, das auf den zurückstehenden Säulen aufliegt. So tritt die Schräge der Figur in Beziehung zu der stärksten horizontalen Linie des ganzen Bildes; die Gestalt erfährt dadurch mehr als bloss anschauliche Bestimmtheit: sie wird hineingezogen in den harmonischen Reichtum der Architektur, und sie gewinnt durch die Teilnahme an deren edlen Verhältnissen eine Feierlichkeit von zartester geistiger Art.

Nun aber die beiden Gruppen der vielen Freunde, die links und rechts von der Gruft Zeugen des wunderbaren Fluges sind. Ihr Verhältnis zu der Hauptfigur ist vor allem bestimmt durch die grosse Distanz, in der sie von ihr getrennt sind. Diese verleiht ihnen die starke Eigenkraft, die sie so wirksam in dem Aufbau der Komposition macht: sie stellen ihr ganzes Gewicht dem gen Himmel Fahrenden entgegen, und indem sie das von so weither tun, stören sie nicht nur nicht die Freiheit der Hauptgestalt, sondern bringen erst den Eindruck der Weite hervor, der dem Schweben des Heiligen die grosse Macht verleiht.

Die beiden Gruppen sind ganz unsymmetrisch gehalten; sie sind verschieden nach der Zahl der Personen, nach den Haltungen, nach dem Masse des verdrängten Raumes. Diese Verschiedenheit ist der notwendige Ausdruck der mit hoher Feinheit abgewogenen Verschiedenheit der Funktionen, die die beiden Gruppen im Bilde zu leisten haben. Während sich links in den scharf abgestuften Neigungen der Figuren der jähe Schreck über das sich leerende Grab ausspricht, blicken die



Florenz. Himmelfahrt Johannes' Ev. — Giotto.

Männer rechts auf das mächtige, in der Richtung zu ihnen sich vollziehende Steigen des Heiligen. Die linke Gruppe ist fest zusammengedrängt und in eine Ecke der Architektur geschoben, sie soll den Einsatz der Bewegung des Heiligen dem Auge fühlbar machen; die rechte dagegen, auf der die Bewegung mit ihrer ganzen Kraft widerstrahlen soll, ist breit, in mehreren Gliedern entwickelt. In ihrer klaren Aufgerichtetheit noch gestärkt durch den Kontrast des durch den Schrecken zu Boden geworfenen Jünglings, besitzt diese Gruppe soviel federnde Kraft, dass sie das Schweben des Heiligen rhythmisch aufzunehmen vermag.

Das Namengebungsbild darf als die kühnste malerische Vision gelten, die Giotto gestaltet hat; die Himmelfahrt bezeichnet den Höhepunkt der tektonischen Leistungen in der Peruzzikapelle. Eine weitere Spannung hat er niemals überwölbt. Gerade hier ist es darum wohl am Platze, ausdrücklich zu sagen, dass Giotto keine andere bildgestaltende Dynamik kennt als die, welche aus reiner Ausdrucksbedeutung hervorgeht. Es ist eine wirkliche, aus der Situation mit schöpferischer Intuition entwickelte Spannung, die Giotto in dem Himmelfahrtsbild bewältigt, und nicht eine, die von dem artistischen Interesse für eine allgemeine schöne Bildwirkung künstlich herbeigeführt wäre. Das ist das für die Durchsichtigkeit und Tiefe der Bilder Giottos entscheidende Moment; aber auch dasjenige, welches seine Architektonik von der der Maler der Hochrenaissance unterscheidet. Giotto würde die Scalzifresken des Andrea del Sarto trotz ihrer Schönheit nicht haben gelten lassen. Er hätte vor der „Predigt des Täufers" gefragt, ob nicht die starke Betonung der vorn an den Bildgrenzen den Kreis der Zuhörer abschliessenden Figuren und die Art, wie Johannes in der Mitte erhöht aufgestellt ist, trotz der so gewonnenen klaren Abrundung, der Szene die logische Verständlichkeit und Anschaulichkeit nehmen; ob in diesem glanzvollen Figurensystem gerade das Predigen des Johannes zwingenden Ausdruck finde. Giotto würde den „Tanz der Salome" als unklar empfunden haben, denn es würde ihm die Symmetrie zu stark erschienen sein, als dass nicht die einzelnen Figuren blosse Bauglieder dadurch würden und die lebendige Bestimmtheit verlören; er hätte die allzu grosse Uebereinstimmung der Distanzen der Salome und des Schüsselträgers von den Bildrändern und von dem sitzenden Paar nicht verstanden, und er hätte gezweifelt, ob die bedeutende Stellung, die der Schüsselträger im Bild einnimmt, nicht bloss wirkungsvoll, sondern auch ein richtig nuancierter, ein wahrer Ausdruck sei.[114]) Uebrigens

steht Andrea dem Giotto als der typische dramatische dem ebenso typischen epischen Darsteller gegenüber. Andrea hat immer den brillanten Bühneneffekt, von dem Giotto noch nichts gewusst hat.

Die Peruzzikapelle birgt neben den grossen Gemälden noch einen, dem Umfang nach kleinen, aber an Wert sehr bedeutenden Zierat, der bisher den Blicken der Kunstfreunde entgangen ist. In den Ornamentsstreifen, die auf beiden Wänden das unterste Bild von dem mittleren trennen, befinden sich je drei mit Köpfen verzierte Medaillons. Vielleicht hat man sie für gegenstandslose Masken gehalten und ihnen darum keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt. Tatsächlich sind es Porträts.

Ikonographisch müssen diese Köpfe hergeleitet werden aus der damals verbreiteten Sitte, in das rahmende Bänderwerk Medaillons mit Brustbildern von Heiligen, oder mit symbolischen Gestalten einzufügen. Aber Giotto dürfte zuerst auf den Gedanken gekommen sein, solche Medaillons mit Porträts zu schmücken. Die Porträtierten sind ein älterer Mann und fünf Jünglinge und Knaben: offenbar der Stifter aus der Familie der Peruzzi mit seinen Söhnen. Vielleicht, dass die nähere Bestimmung, die durch diesen Porträtkreis die Persönlichkeit des Stifters erfährt, im Zusammenhang mit Dokumenten auf seinen Namen und auf das Datum der Kapelle führt. Einstweilen besitzen die Köpfe nur künstlerischen Wert.

Es sind Perlen der Porträtmalerei. Sie zeigen, wie der Stil in den grossgegliederten Köpfen der aus der Phantasie geschaffenen Figuren seine Anwendung findet auf das individuelle Gesicht. Wenn Giotto bei den Charakterköpfen des „Jüngsten Gerichts“ Zug um Zug aneinanderfügte, so bekommen wir jetzt einen ohne Zwang geschlossenen Gesamteindruck, in dem sich das Individuelle auf sehr leichte Art markiert. Reizvollste Frische und ruhige Objektivität bestimmen den Charakter von Giottos Auffassung dieser Porträts im allgemeinen; im besonderen aber ist es die Art, wie die Köpfe in die Medaillons eingefügt sind, was die Bildnisse als so glückliche Erfindungen wirken lässt.

ZWEITES KAPITEL

DIE BARDIKAPELLE

Es gibt keinen Platz, wo man sich so sehr von der Atmosphäre des gotischen Florenz umfangen fühlte, wie die Chorkapelle in S. Croce, die Giotto zu Ehren des heiligen Franziskus ausgemalt hat. In mancher nebenan geschaffen hat, noch stärker als die Bilder aus der Franziskus-Beziehung wirken ja die Werke, die Giotto in der Johanneskapelle legende, aber die Schönheit des klar und reich gegliederten Ganzen, die bezaubernde Grazie des Stils haben die Franziskusmalereien vor der üppigen Grossartigkeit der Peruzzikapelle voraus.

Es muss eine glänzende Stiftung gewesen sein, die die reiche Familie der Bardi zum Ruhm ihres Namens, zur Verherrlichung des heiligen Franziskus und aus Verehrung für das grosse Künstlertum Giottos gemacht haben. Wo nur irgend Platz in der Kapelle ist, breitet sich gemalte Dekoration aus; schönes Rahmen- und Rankenwerk überall; die Decke der Kapelle ist reich verziert[115]) und allenthalben blickt uns ein bedeutender Heiligenkopf entgegen. Sechs grosse Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus sind an den beiden Hauptwänden der Kapelle gemalt, zu beiden Seiten des Fensters finden sich in Lebensgrösse vier Heiligengestalten und selbst aussen an der grossen Mauer, die den Chor von der Kirche scheidet, hat Giotto sich entfalten dürfen.

Ueber Franziskus von Assisi und seinen Zusammenhang mit italienischer Kunst und Kultur ist in den letzten Jahrzehnten viel, wie es scheint, zu viel gesprochen und geschrieben worden. Er hat für die Geschichte der Gotik in Italien eine ähnliche Bedeutung bekommen,

wie man sie gleichzeitig dem Savonarola einräumte, der schliesslich für manchen die interessanteste und wichtigste Figur der ganzen Renaissance geworden war. Aber wenn schon eine ruhige Geschichtsschreibung den Auswüchsen jenes aus der Stimmung entstandenen Kultus entgegengetreten ist, so bleibt doch unzweifelhaft, dass Franziskus von Assisi so vollkommen das italienische Fühlen mit seiner liebenswürdigen Einfachheit und heiteren Freiheit personifiziert hat, dass er zum sagen- und — sehr charakteristischer Weise — anekdotenumwobenen Liebling seines Volkes im Verlauf des 13. Jahrhunderts geworden ist. Man wird, um die Stellung des Franziskus in der italienischen Kultur zu bezeichnen, etwas Aehnliches sagen dürfen, wie Goethe von dem Verhältnis Friedrichs des Grossen zur deutschen Literatur ausgesprochen hat: er hat sie aufs wirksamste gefördert, indem er ihr einen nationalen Gehalt gab. Heilige und mehr profan empfindende Schriftsteller haben den Franziskusmythus mit vieler Phantasie verarbeitet, aber es ist ein glänzender Beweis für die Geschlossenheit des kulturellen Bewusstseins in Italien schon Jahrhunderte vor der grossen Blüte der Renaissance, dass wir neben den bloss erbaulichen und unterhaltenden Darstellungen des Lebens des Heiligen auch zwei künstlerische Schöpfungen ersten Ranges besitzen, in denen das Wesen des Heiligen und die Empfindungen seines Zeitalters für ihn Form gefunden haben: Dantes XI. Gesang im Paradiso und Giottos Gemäldezyklus in S. Croce. Es ist eine unvergessliche Wirkung, wie in Dantes Gesang mitten heraus aus tiefsinniger theologischer Spekulation es breit und bestimmt einsetzt: „*Intra Tupino e l'acqua che discende . . .*"; sogleich empfinden wir den ganzen Liebreiz des Heiligen, der mit den Bergen und Flüssen seiner Heimat in so inniger Verbindung gestanden hat. Dantes Porträt des Heiligen ist ein Meisterwerk. Mit sicherer Auswahl erzählt er nur diejenigen Begebenheiten aus dem Leben des Heiligen, die für sein Schicksal bedeutend oder charakteristisch sind; bei dem einen Ereignis verweilt er mit verständnisvoller Ausführlichkeit, das andere bezeichnet er nur mit wenigen Worten. Es ist die überlegene Freiheit, mit der der Dichter dem um ein Jahrhundert von ihm getrennten Manne gegenübergestanden hat, welche Dante eine zugleich reich detaillierte und gross angelegte Schilderung des Heiligen hat gelingen lassen. Dasselbe gilt von Giottos Bilderfolge in der Bardikapelle. Sie ist das klassische Werk der italienischen Malerei über die Gestalt des heiligen Franziskus. Der Sinn für ein wohlgegliedertes Ganze, der Giotto schon in Padua zu

so grossen Resultaten geführt hat, bewährt auch der Franziskuslegende gegenüber seine Kraft.

Die Franziskusmalerei des Ducento ist ganz ausgesprochen Anekdotenmalerei gewesen. Zeuge dafür sind nicht nur die Tafelbilder, wo um die grosse Gestalt des Heiligen eine Anzahl kleiner Darstellungen aus der Legende gruppiert wurde, ohne Rücksicht auf die Bedeutung der Begebenheiten; auch die fast zerstörten grossen Fresken in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi haben nicht den Plan, das Leben des Heiligen in klaren Etappen zu schildern. Giotto erst trifft die entscheidenden Momente. Die Lossagung des Heiligen von der Welt, seine Ordensgründung vor dem Papst sind die ersten Szenen. Dann folgen zwei grosse Wundertaten: die Feuerprobe vor dem Sultan — als ein Zeichen der weitreichenden Bedeutung des Heiligen — und die geheimnisvolle Erscheinung in Arles im Kreis der um den Prediger gescharten Mönche, als Zeichen der intensiven geistigen Stärke des Franziskus. In der untersten Stufe der Bilderfolge steht dann der Totenfeier die Erzählung von wunderbaren Reflexen gegenüber, die der Tod des Franziskus gehabt hat in der Vision eines sterbenden Mönchs und im Traum eines Bischofs.[116]) Abgesondert über dem Eingang der Kapelle befindet sich das Bild der Stigmatisation, jenes Symbol, an das sich lange Zeit hindurch die Verehrung für den Heiligen am liebsten gehalten hat.

Die feine Reserve, in der sich Giotto den oft so trivialen Wundergeschichten gegenüber gehalten hat, ist für die künstlerische Wirkung der Kapelle von hoher Bedeutung; sie rückt die Gestalt des Heiligen in eine Entfernung, in der ihre Grösse klar abmessbar vor uns steht. Zugleich hält sie den Umfang des Zyklus in engen Grenzen; wir stehen einem sogleich und bestimmt greifbaren Allgemeinen gegenüber, wir gehen rasch von Bild zu Bild und die einzelnen Begebenheiten schliessen sich leicht aneinander. Dabei hat der Künstler selbst dafür gesorgt, dass wir die beiden Kapellenwände nicht voneinander trennen, indem er den Faden der Erzählung schlangenförmig zog. Die erste und zweite Episode stellt er in den Lünetten einander gegenüber, aber er begnügt sich nicht damit, dieses Hin und Her einfach zu wiederholen, er brachte die dritte Szene nicht unter die erste, sondern an dieselbe Wand mit der zweiten; die vierte steht dann unter der ersten und die fünfte wieder unter der vierten.

Die Gemälde der Bardi-Kapelle bilden den Höhepunkt in dem für uns übersehbaren Schaffen Giottos. Es offenbart sich uns in ihnen die

ganze Grösse eines Künstlerlebens, in welchem die letzten Werke die reifen Früchte der Mühen rastloser Jahre sind. Sie vereinen die klarste Architektonik mit kompletter Anschaulichkeit und stehen in der liebenswürdigsten Facilität da. Eine reine Geistigkeit gibt ihnen hieratische Hoheit und zugleich darf man sagen, dass, wenn die Kunst ein Spiel ist, diese Freskenfolge im höchsten Masse Kunst ist. Sie zu betrachten, ist anregend und vergnüglich wie eine gute Unterhaltung. Es ist wahr, die Bilder haben einen ausgesprochen intellektuellen Charakter. Daran hat mancher Anstoss genommen und sie wurden als gar zu abstrakt bezeichnet. Aber der kurze Zyklus enthält des Zartesten und Tiefsten so viel, dass mir scheint, es bestehe kein Grund, nach dem weicheren und mehr lyrischen Stil der Paduaner Bilder zurückzuverlangen. Giottos Erzählungsweise ist nicht kalt geworden, nur ist die kühle, feine Objektivität, ohne welche schon seine frühen Arbeiten nicht zu denken sind, jetzt bis zur letzten Entschiedenheit gelangt. Stimmt diese Kühle nicht aufs schönste zusammen mit den Rhythmen der herrlichen Kirche, in welcher die Gemälde als ihr bester Schmuck prangen, und hätte Giotto würdiger von dem grossen Heiligen handeln können?

Viel lebhafter als in der Peruzzikapelle bringt uns der Künstler hier zum Bewusstsein, dass jedem Bilde die ganze Breite der Kapellenwand gehört. Die Kraft der Bilder, sich zu präsentieren und uns die ganze Ausdehnung der Fläche nach ihrer Grösse wie nach ihrer Bestimmtheit empfinden zu lassen, ist jetzt aufs höchste gestiegen. Am liebsten bringt Giotto Zentralkompositionen, er hebt die Mitte jedesmal auf bedeutende Weise hervor und hält die Seiten in möglichster Symmetrie. So fasst sich die ganze Ausdehnung der Bilder zu grossartiger Macht zusammen, und es ist gewiss kein Zufall, dass gerade das mittlere Bild auf jeder Seite die reinste Form der Zentralanlage hat. Die Idee des einheitlichen Gepräges einer ganzen Wand steigt herauf; Giotto wird jetzt dekorativ im echten Sinne des Wortes.

Auf den ausserordentlich festen und leicht übersehbaren Grundrissen erheben sich die Kompositionen mit einer feingliedrigen Leichtigkeit, dass man in Italien keinen graziöseren und höheren malerischen Ausdruck für gotisches Empfinden treffen kann. Als hätte Giotto ganz neue Messungen an der Fläche vorgenommen, so fein ist das Netz der Beziehungen, das er über sie spannt, so klar ist die Distinktheit jeder Lage. Die Kunst, Nähe und Entfernung zu wägen, war immer Giottos Kraft, aber jetzt kommen, bei völliger Bestimmtheit und grösster Knappheit, Abstufungen zum Vorschein, dass daneben die Pa-

duaner Bilder fast zu Schatten vergehen. Dieser scharfen Pointierung entsprechen die Figuren, bei denen die alte Tendenz Giottos auf elastische Leichtigkeit in schlanken, präzis umrissenen Formen zu ihrem Ziele gelangt. Die schönsten Proben von diesem Stil sind die vier Heiligengestalten zu seiten des Fensters, die mit echt statuarischer Festigkeit die zarteste Weichheit der Haltung und des Umrisses verbinden. Im Zyklus selbst sind die meisten Gestalten Franziskanermönche. Die vielen knappen, ausdrucksvollen Kutten tragen durch ihre völlige Gleichheit sehr zu der gedämpften, vornehmen Erscheinung der Bilder bei.

Das Verhältnis der beiden Bildbestandteile: der Figuren und ihrer Umgebung ist jetzt in das Stadium reiner Ausgeglichenheit getreten. Das bedeutet nicht nur, dass Giotto jetzt einen vollkommenen Wohlklang in der Zusammenordnung der Figuren mit ihrer Umgebung erzielt, sondern vor allem, dass die Funktionen der beiden Bildteile viel schärfer entwickelt und darum getrennt sind. Den Architekturen fällt die Arbeit der Raumgestaltung jetzt in höherem Mass als früher zu. Sie treten lose von den Figuren zurück und werden mit der äussersten Einfachheit nach ihren allgemeinsten räumlichen Eigentümlichkeiten dargestellt. Kein irgendwie hervortretendes Detail ist zu finden, nirgend gibt es eine komplizierte Anlage, fast bis zu gerüstartiger Schlichtheit sind sie auf grosse Flächen und Linien reduziert. Aber diese scharfe Abstraktion führt nicht zum Verzicht auf lebendige Angabe der jedesmal charakteristischen Eigentümlichkeiten. Im Gegenteil: nie hat Giotto Gebäude geschaffen, die der Situation so gut entsprochen hätten, wie sie es hier auf solchen Bildern, wie der Erscheinung in Arles, oder die Szene vor dem Sultan, oder der Beweinung des Heiligen tun. Es ist gut, zu sehen, dass gerade, wo Giotto die wirksamste bildmässige Form für seine Ortsschilderungen erreicht, die Intimität seines Verkehrs mit der Natur am deutlichsten offenbar wird.

Es sind besonders die über die ganze Ausdehnung der Bilder hingehenden Rückwände, die der Raumwirkung Erleichterung geben. Sie sind ein fester Abschluss nach hinten und zugleich lassen die grossen freien Flächen, von zwei Schmalseiten flankiert, dem Raumbild zwanglose Fülle zuteil werden. Die Gestalten vor ihnen werden gleichsam entlastet; das Vorn und Hinten tritt kräftig gegeneinander und alles erscheint in natürlicher Beweglichkeit.

Giotto gibt jetzt nicht mehr, wie noch in den Johannesbildern, die Architekturen in schrägen Ansichten, sondern er entwickelt sie in voll-

kommener Parallelität mit der Bildebene. Zugleich führt er sie möglichst dicht an die Rahmen heran. So entsteht eine neue Kräftigung des Raumeindrucks: die Architekturen verdrängen fast ganz den neutralen Grund und die Ausdehnung des Raumkörpers wird nahezu identisch mit der ganzen Fläche. Der Beschauer empfängt sogleich die Vorstellung einer, nur leicht in ihren Grenzen markierten freien Ausdehnung. Nirgend ist etwas Bedrängendes: die Architektur erscheint in diesen Fresken weniger als Umhegung denn als Ausdruck für die Weite des Raums. Obschon der Boden, auf dem die Figuren agieren, wohl weil der Künstler die schöne Längsausdehnung der Flächen zur Geltung kommen lassen wollte, sehr schmal ist, erscheint gerade von den Bildern der Bardikapelle der Weg nicht weit zu der ausgeführten Weiträumigkeit der Fresken des Masaccio. Innerhalb der schmalen Streifen sind die Raumwerte mit der grössten Klarheit abgestuft.

Der Streit des Vaters gegen den jungen Franziskus. Vor einem sehr imposanten würfelförmigen, übereck gestellten gotischen Gebäude sind der Vater mit seinem Anhang und der Sohn im Schutz der Kleriker einander gegenübergestellt. Die Mitte des Bildes liegt genau zwischen dem wütend losstürzenden Alten und dem nackten Jüngling, aber das Auge muss zuerst auf den Heiligen fallen, weil die Kante des grossen Hauses scharf über seinem Haupt hinabgeht, und weil er selbst zu einer sehr engen Gruppe mit dem etwas erhöht stehenden Bischof vereint ist. Dieser umfängt mit seinem weiten Bischofsmantel den Knaben, indem er sich zugleich mit dem Kopf an die hinter ihm Stehenden wendet, dass sie etwas bringen sollen, die Blösse des Heiligen zu bedecken. So werden diese sonst nur assistierenden Gestalten an der Handlung beteiligt. Die Distanz zwischen Vater und Sohn ist sehr gross: die wütend losfahrende Gebärde des Alten muss weiten Spielraum haben. Die zunächst stehenden Freunde halten ihn zurück. Die zahlreichen, leicht gegeneinander verschobenen Figuren auf dieser Seite haben ihre Daseinsberechtigung im Bilde als unerlässliche Folie für die lebhafte Bewegung des Alten. Die Komposition verläuft nicht unbestimmt; an die beiden äussersten Ecken hat Giotto die traditionellen (?) Knaben gebracht, die auf den Heiligen mit Steinen werfen wollen, aber von Erwachsenen mit Gewalt zurückgerissen werden.

Das Bild hat im einzelnen ein paar Schwächen; es ist für die Ruhe der Wirkung schädlich, dass die Perspektive an dem dominierenden Gebäude nicht tadellos ist; die so wichtige Figur des den Alten zurück-

Florenz. Ordensbestätigung. — Giotto.

der Wirkung schädlich, dass die Perspektive an dem dominierenden Gebäude nicht tadellos ist; die so wichtige Figur des den Alten zurückziehenden Freundes ist ungelenk und trocken. An solchen Dingen stösst sich mancher, aber sie nehmen dem Bilde nichts von seinem künstlerischen Werte.

Die Nuance der Erzählung ist überaus fein. Giotto stellt die beiden Streitenden einander nicht in plumper Monumentalität entgegen; er nimmt die Haltungen und Bewegungen so leicht, dass auch nicht der Schein von dramatischer Forcierung der Situation entstehen kann. Der Heilige ist dicht an den traulich ihn deckenden Bischof herangerückt; durch diese Stellung gewinnt er an Knabenhaftigkeit und mit ihr bekommt sein Auftreten den so notwendigen Charme der Bescheidenheit. In leichter Biegung hebt Franziskus die betenden Arme in die Höhe, ein höchst einfacher Schwung geht durch seine ganze Gestalt. Das leicht verständliche Glanzstück der Erzählung ist die Figur des Vaters. Sein Wesen hat nichts Auftrumpfendes, nur von einem momentanen heftigen Zorn ist er hingerissen. Die lebhafte Vorbeugung, die frei sichtbaren Arme, von denen der eine stark zurückgerissen wird, der andere vorn das weite Gewand rafft, die scharf gezogene Rückenlinie geben der Figur eine Elastizität der leicht spielenden Bewegung, die Giotto in Padua noch nicht vertraut war; man vergleiche z. B. den Christus der Tempelreinigung. Ein sehr feiner — plastisch wie menschlich gleich bedeutender — Zug ist die leichte Art, wie der Vater die Kleider seines Sohnes auf dem linken Arm trägt.

Die Ordensbestätigung. In einem fast kirchenmässig feierlichen Saal spielt sich die Szene ab, wie Franziskus, von seinen ersten Brüdern begleitet, vor den Papst hinkniet, um aus seiner Hand die bestätigte Ordensregel zu empfangen. Die Architektur ist hier sehr eigentümlich. An den Hauptraum, den ein medaillongeschmückter antikischer Giebel überragt, lehnen sich rechts und links niedrigere, mit Pultdächern bedeckte Anbauten. Sie dienen zur harmonischen Abrundung des Gebäudes und als schmückende Füllung der Lünette, in die das Bild gemalt ist. Giotto hat in diese Räume je zwei in strenger Ruhe verharrende Männer hineingestellt, die man mit der Hauptszene nicht in direkte Verbindung bringen kann, die aber zur Würde und Feierlichkeit sehr viel beitragen. Für den Kunsthistoriker ist das Arrangement der Gestalten mit der Architektur von besonderem Interesse, denn es nimmt eine Bildform vorweg, die in der oberitalienischen Tafelmalerei des späten Quattrocento eine grosse Rolle gespielt hat.

So sehr nun durch die Komposition im ganzen der zeremonielle Charakter der Situation zum Ausdruck kommt, in der Schilderung des Vorgangs selbst hat Giotto alles Steife streng vermieden, und die gewinnende Schönheit des Bildes liegt gerade in der fast kindlichen Zutraulichkeit, mit der sich die jungen Mönche dem päpstlichen Throne nahen. Der Papst sitzt links auf seinem feingeschnitzten erhobenen Stuhle, neben ihm auf jeder Seite ein Bischof. Er ist in ein schönes Ornat gehüllt, und überhaupt hat Giotto ihn in seiner hohen Würde gekennzeichnet. Um so feiner ist es, dass seine Gebärden den Adel und die Poesie leiser Anspruchslosigkeit haben, als fühle er, dass er, der Gebetene, in diesem Augenblick mehr der Empfangende als der Gebende ist. Auf der anderen Seite dann wieder die rührende Schlichtheit des Franziskus. Giotto hat ihn mit Entschiedenheit so gestellt, dass er die Hauptperson im Bilde ist. Zuvorderst kniend, sondert er sich scharf von der Schar der Mönche ab. Aber auch das prachtvolle Ornament der Rückwand dient zur Förderung seiner Stellung im Bilde. Die Wand ist mit kräftigen dunklen Schmuckfeldern bemalt, deren Zwischenräume als breite Streifen das Bild durchziehen. Das Haupt des Franziskus steht gerade vor dem Treffpunkt zweier solcher Streifen und die vorgestreckte rechte Hand, die das Schriftstück mit der Ordensregel aus der Hand des Papstes entgegennimmt, wird von dem nächstfolgenden Streifen getroffen. So erfährt die Isoliertheit des Heiligen noch eine besondere Kräftigung und sogleich fällt das Auge auf die entzückende Grazie in der Bewegung des Knienden. Leise ist der ganze Körper vorgebeugt, leise ist das rechte Knie gegen die Stufe des Thrones gehoben, leise blickt das Antlitz zu dem Papst empor und leise ist auch das Hinhalten der rechten Hand und die fein spielende Bewegung der anderen, vor die Brust gehobenen. In dieser sanften Bestimmtheit der Haltung des Franziskus liegt der Quell der wunderbaren Zartheit, die von diesem Bilde ausgeht. Nimmt man noch die innige Solidarität im Ausdruck der mit schlicht verschränkten (nicht adorierenden) Armen daknienden Mönche, so wird man der in diesem Bilde waltenden, mit so tiefer und reiner Klarheit des Geistes gepaarten Innigkeit selbst vor der des Fra Angelico den Vorzug geben.

Die Feuerprobe vor dem Sultan von Babylon. Der Sultan hatte, so erzählt die Legende des Bonaventura, für Franziskus Verehrung gefasst; oft besprach er sich mit ihm und hätte ihn gern für immer in seinem Lande behalten. Franziskus war auch zu bleiben bereit, aber er machte zur Bedingung, dass der Sultan den christlichen

Glauben annähme. Um ihm das zu erleichtern, erbot sich Franziskus zu einer öffentlichen Feuerprobe mit den mohammedanischen Priestern. Der Sultan hatte aber bemerkt, wie bei diesem Vorschlag des Heiligen einer der ältesten und weisesten der eben anwesenden Priester plötzlich den Saal verliess, und so gab er dem Franziskus zur Antwort, es werde wohl kein Mohammedaner auf sein Ansinnen eingehen. Er wagte auch nicht, das weitere Anerbieten des Heiligen anzunehmen, der bereit war, auch allein einen brennenden Holzstoss zu besteigen, um zu bewähren, dass er in besonderem Schutze Gottes stehe.

Diese Erzählung, die mit hübschem psychologischem Verständnis das langsame Zurückweichen des Herrschers der Ungläubigen vor dem Ansturm des begeisterten Fremdlings schildert, drängt Giotto nun zusammen und deutet sie um zu einer machtvollen Szene, in der sich Glauben und Unglauben offen gegenüberstehen. Wie eine grosse Gerichtsverhandlung spielt sich der Vorgang ab. Der Sultan sitzt auf seinem hohen Throne als Richter in der Mitte; rechts steht Franziskus mit einem begleitenden Bruder, er ist im Begriff, in das lodernde Feuer hineinzutreten. Auf der anderen Seite weichen entsetzt und beschämt die Priester zurück; sie sträuben sich gegen den Befehl des Sultans, mit dem Heiligen den Wettstreit zu wagen; vergeblich suchen die Trabanten des Sultans sie zurückzuhalten. Die äusserst ernste Gebärde des Fürsten und das tätliche Zugreifen der Diener machen die Flucht der Priester erst zu einem so bedeutungsvollen Moment im Bilde: es entsteht der Eindruck des Ringens zweier Kräfte, der um so wirksamer ist, als sich in der Bereitschaft des Franziskus die ruhigste Zuversicht ausspricht; die Grösse des Sieges und die Wucht der Vernichtung stehen klar einander entgegen.

Den Hohn, mit dem die Legende erzählt, wie der alte Mohammedaner sich heimlich aus dem Staube macht — wir würden sagen: sich drückt — hat Giotto nicht beibehalten: er gab den Priestern soviel persönliche Würde als nötig ist, damit die Stärke der Sache des Heiligen sich würdig an ihnen erweisen kann. Sie fliehen nicht den Kampf, sondern sie geben eine verlorene Schlacht preis. Das ist Giottos Art zu idealisieren.

Es ist ein überraschender Uebergang für das Auge von der stillen eng umschlossenen „Ordensbestätigung" zu diesem in starken Kontrasten und prunkhafter Weite angelegten Bild. Vielleicht hat Giotto geglaubt, etwas besonders Grossartiges geben zu müssen, wo es sich um den Grosssultan in fernen Landen handelt, der ja für Giotto und seine Zeit in einen märchenhaften Nimbus gehüllt gewesen ist. Jeden-

falls spürt man die naive Freude, mit der der Künstler sich die ungeheure Macht des ungläubigen Gewalthabers vergegenwärtigt hat. Sie kommt zum Ausdruck in dem kostbar geschmückten hochragenden Thron und der grossen teppichbehangenen Mauer im Hintergrund, vor allem aber in der reichbewegten Gestalt des Sultans selber. Es ist eine im Vergleich zum Paduaner Stil unerhörte Kühnheit, mit der Giotto diese Figur aus der Tiefe des Bildes heraus entwickelt und ihr plastischen Reichtum der Bewegung schenkt. Aber noch grandioser sind die zurückweichenden Priester, wo Giotto mit der reinsten malerischen Freude die kühnen Würfe der tuchreichen, hellen Gewänder gegeben hat. Besonders beachtenswert ist die verschiedene Stellung dieser Männer. Der eine weicht vor dem Diener des Sultans mit erschreckt gehobenem Arm zurück, der zweite kehrt sich voll Entsetzen ab, der dritte verschwindet eben unter der Tür. Dabei ist wichtiger noch als die Nuancierung der Gebärde die Art, wie diese zurückweichende Gruppe als Einheit gesehen ist. Die Ueberschneidung des ersten gegen den zweiten Priester gehört zu den räumlich stärkstgefühlten Dingen der ganzen italienischen Malerei. Auf der Seite des Franziskus liegt gegenüber jener physisch starken Bewegung die geistige Intensität. Sie ist unscheinbarer, aber der Halt, den die Gestalt des zuversichtlichen, frei bewegten Franziskus an der ruhig geschlossenen Silhouette des Mönchs in seinem Rücken findet, ist für das Bild von grosser Wichtigkeit.

Die Erscheinung des Franziskus vor den Brüdern in Arles. Das ist abermals eine Komposition, die streng auf die Mitte hin angelegt ist. Aber man braucht nur den Totaleindruck der beiden gegenüberstehenden Bilder aufzunehmen, um zu sehen, wie wenig es sich dabei um ein allgemeines Kompositionsideal handelt, etwa in der Art der Scalzifresken des Andrea del Sarto.

Wenn bei der „Feuerprobe" der Blick des Beschauers stark von der Mitte angezogen wird, um dann mit der gleichen Schärfe auf die beiden Seiten hingewiesen zu werden, so streben hier die Teile des Bildes alle in vollkommener Ruhe nach der Mitte des Bildes hin, wo die ätherisch leicht schwebende Gestalt des Franziskus in den Kreis der andächtigen Brüder tritt. Selbst das schräg von hinten und von der Seite abfallende Dach des Raumes, in dem die Brüder sitzen, muss mitwirken, um der Komposition den Charakter des Zusammenstrebenden zu verleihen.

Dieser Raum ist eine sehr merkwürdige Erfindung. Er gliedert sich

in zwei Plane und zwar haben Giotto dabei sehr konkrete Verhältnisse vorgeschwebt, die er dann allerdings frei genug stilisiert hat. Wir müssen uns den zurückliegenden Teil als den Korridor in einem Kloster denken; er ist an der begrenzenden, das Bild nach hinten abschliessenden Wand mit einem grossen Bild des Gekreuzigten geschmückt, zu dessen Seiten in Zweidrittelhöhe sich ein Ornamentstreifen von übereck gestellten Ziersteinen hinzieht. Von diesem schmalen Gang führen ein paar Stufen und grosse Bogenöffnungen auf den vorderen ebenso schmalen Raum, der als die eine Seite eines Umganges um den Klosterhof gedacht ist. Man sieht vorne die begrenzende niedrige Mauer, auf der die zu Stäben umgeformten Säulen stehen, die das Dach tragen. Giotto hat den Gang an den Seiten nicht scharf abgeschnitten, sondern gibt ihn von Wand zu Wand so, dass rechts und links noch die Querschnitte durch die im rechten Winkel aufstossenden Teile des Umganges sichtbar sind.[117])

Man mag in dieser Anlage eine Umständlichkeit von der Art finden, wie sie bisweilen in den lang umschreibenden Ortsangaben Dantes vorkommt, aber man wird zugestehen, dass die auf die Erforschung der wirklichen Dinge aufgebaute Logik Giotto erst in die Lage versetzt, das reiche Liniensystem dieser Architektur zu schaffen, das die Szene so fest umschliesst und zugleich so heiter belebt.

Vorn im Gang sitzen die Mönche auf Bänken einander gegenüber. Die Mitte bleibt frei, damit man den Heiligen ganz übersehen kann. Auf jeder Seite sitzen vier Brüder, die uns den Rücken zukehren; ihnen gegenüber auf beiden Seiten je zwei. Die Entfernung der gegeneinander Sitzenden sucht Giotto nicht getreu nachzubilden, aber die Art, wie sich die hinteren Gestalten in die Zwischenräume der vorderen einfügen, und wie sie überschnitten werden, gibt uns einen scharf durchgearbeiteten räumlichen Begriff. Ausserdem aber entsteht durch die Anordnung eine schöne Ausgefülltheit des Bildes, die für den kräftigen körperhaften Eindruck von grossem Wert ist. Bei den Rückenfiguren findet man nichts mehr von der naiven Ungelenkheit der Apostel vom Paduaner Abendmahl; was dort an allgemeinem organischem Gefühl bewundernswert war, ist hier mit der grössten Bestimmtheit durchgeführt. Auf dem erhöhten rückwärts liegenden Gange sitzen, von Balustraden in Stirnhöhe überschnitten, noch ein paar weitere Mönche. Für die räumliche Belebung ist es sehr wirksam, dass die einen an der fernen Rückwand sitzen, mit dem Gesicht zum Beschauer gewendet, die anderen umgekehrt an der Balustradenwand. In diesem Gange steht

nun ganz an der Seite, als sei er vor dem Heiligen zurückgetreten, der Prediger.

Die hohe Feinheit des so mannigfach in der Architektur und in den Figuren entwickelten Raumes, der energisch ist und doch zugleich leicht gefügt, bewirkt, dass die in der Gestalt des mit seitwärts erhobenen Armen in der freien Mitte heranschwebenden Franziskus gegebene Vereinigung von körperlicher Bestimmtheit und visionärer Schattenhaftigkeit sich untadelig in das Bild einfügt.

Man hat noch nicht beobachtet oder noch keine Ueberlegungen daran geknüpft, dass Ghirlandajo, der in der Sassettikapelle von S. Trinità in Florenz freie Wiederholungen von Giottos Bardifresken gemalt hat, gerade die Szene der Erscheinung in Arles fortgelassen und sie durch eine der fast läppischen Erweckungswunder aus der Legende des Heiligen ersetzt hat. Die Erklärung dafür wird man nicht allein in der profaneren Gesinnung Ghirlandajos und seiner Zeit suchen dürfen; sie liegt wohl zum grossen Teil auf rein künstlerischem Gebiete. Ein solches geisterhaftes Schweben, das zugleich ein Schreiten in einer leibhaftigen Menschenversammlung ist, war mit den realistischen Begriffen des späten Quattrocento unvereinbar. Dabei handelt es sich nicht nur um jene allgemeine Voreingenommenheit gerade dieser Kunstperiode, von der Wölfflin spricht,[118]) sondern was das fünfzehnte Jahrhundert hier beseitigt hat, ist auch in späteren Epochen nicht wiedergewonnen worden, weil die Basis der künstlerischen Anschauung es nicht mehr zuliess. Die Renaissance und das Barock kennen ein so reines Schweben nicht, wie es Giotto in seinem Franziskus gegeben hat, für sie ist Schweben und Geschwungensein dasselbe. Schwung im dekorativen oder im dramatischen Sinne ist das Charakteristikum aller Schwebegestalten dieser Zeit; ein leises schwebendes Hereintreten in einem fest umgrenzten Raum widerspricht dem Bedürfnis der Renaissance nach starker, wenn auch gehaltener Bewegung. Vollends, dass es die Hauptfigur ist, die so zart bewegt ist, ist nur denkbar im Rahmen der gotischen Kunst.

Die letzte Schönheit des Bildes beruht darauf, dass Giotto — entgegen dem Wortlaut der Legende, die nur einem der Brüder den Franziskus erschienen sein lässt — die ganze Versammlung der Mönche in lebendige Beziehung zu dem Heiligen setzt. Sie sehen ihn alle und nehmen ihn mit fast erregter Andacht bei sich auf. So bleibt die in dem Auftreten des Heiligen gegebene Bewegung nicht ohne Beziehung, sie geht durch den ganzen Kreis des Bildes, und es entsteht eine Hoheit

der Stimmung, die mit der lichten Erscheinung des Heiligen in einem wundervollen Einklang steht. Die Vision ist zur Feier eines geheimnisvollen Mysteriums umgewandelt. Der Geist des Paduaner Pfingstbildes hat seine letzte Form gefunden.

DIE KLAGE UM DEN TOTEN FRANZISKUS. Ein unsäglich zarter Kontrast von kühler Leichtigkeit der Erzählung und warmer Innigkeit der Gebärdensprache macht dies Bild zu einem der gefeiertsten Werke Giottos. Man hat den Leichnam des Heiligen ins Freie getragen. Vor einer hohen, schön in Feldern gegliederten Mauer ist die Bahre aufgestellt. Rechts und links an den Enden der Mauer zeigen zwei kräftig überdachte Pforten den Weg, durch den die Mönche aus ihren Zellen in den Hof geeilt sind, um von dem Heiligen Abschied zu nehmen, dem eben die Exequien gehalten werden. Die szenische Verbindung der liturgischen Zeremonie mit den Bezeugungen der Liebe durch die trauernden Brüder führt rhythmisch zu einem edlen Zusammenspiel von Gehaltenheit und Lebhaftigkeit. Die einzelnen so scharf bestimmten Momente der Situation: die Lokalisierung im Klosterhof, das Herbeieilen der Mönche, die Funktion der Priester geben dem Bilde aber ausserdem die feste Basis, auf der sich alles mit ruhiger gewisser Existenz aufbaut. Darin liegt der entscheidende Gegensatz des Bildes zu der Paduaner Beweinung Christi. Dort ist die wenig scharfe Situation, die ja in ihren Hauptzügen aus der unbestimmten alten Kunst übernommen wurde, nur durch starke Betonung der einzelnen Motive glücklich über sich selbst erhoben. Das späte Bild darf im einzelnen auf solche Abwechselung verzichten, da es sich als Ganzes in soviel grösserer Schärfe gliedert.

Giotto gibt keine Zentralkomposition; sondern er stellt die Bahre etwas nach links ins Bild. Dadurch gewinnt das Haupt des Toten eine sehr bestimmte Lage; es wird zum Schwerpunkt in dem Bilde. Was das bedeutet, kann am besten ein Vergleich mit Ghirlandajos und Andrea del Sartos analogen Bildern in der Trinità und im Vorhof der Annunziata zu Florenz zeigen. Beide Künstler stellen die Bahre genau in die Mitte, und es entsteht eine, durch allerlei Hilfsmittel nur zum Teil überwundene Gleichgültigkeit, während Giottos Anordnung die liegende Gestalt kräftig artikuliert und die artikulierte Gestalt den Rhythmus des ganzen Bildes bestimmen lässt. Die späten Maler geben den Körper vom Kopf bis Fusse als eine gleichmässige tote Masse, Giotto lässt auch im Tode noch die Energie der ja doch einstweilen unzerstörten Gestalt wirken.

Im gleichen Sinne wirkt die Verteilung der Gestalten um den Toten. Links, zu Häupten des Franziskus, steht der betende Priester mit den beiden Diakonen, rechts halten die Ministranten mit Fahne und Kerzen. Während die Priestergruppe leicht dasteht, waltet in den schwertragenden Ministranten ein mehr physisches Wesen, und dieser glückliche Kontrast erfährt noch eine feine Steigerung dadurch, dass hinter den Priestern zwei vornehme Herren stehen, deren Charakter eine geistvolle Eleganz ist,[119]) während sich im Rücken der Ministranten zwei in derben Umrissen gehaltene Mönche befinden, von denen der eine lebhaften Schrittes eben durch die Tür getreten ist.

Mit diesem Mönch, der die äusserste Figur der Komposition ist, hebt nun die Bewegung kräftig an, die, bis über das Haupt des Toten gehend, in diesem ihren klar betonten Beziehungspunkt hat. Die Mönche, die vor und hinter der Bahre zusammen mit einem ungläubigen Fremden niedergekniet sind, um den geheimnisvollen Wundmalen der zarten Gestalt ihre Verehrung zu erweisen, sind alle mit ihren Blicken auf das Haupt hingewendet. Ebenso stellt sich von rechts her kommend die feingefügte Gruppe der hinter der Bahre voll schmerzlicher Bewegung stehenden Mönche dem Haupt kräftig gegenüber. So gewinnt dieses seine unvergleichliche rhythmische Bedeutsamkeit.

Die Härte, die aus dem Gegensatz von Stehen und Liegen in dem Bilde entstehen möchte, ist glücklich überwunden durch die kräftige Geneigtheit der Gruppe, und dadurch, dass ein weiterer Mönch, mit tiefem Blick dem Toten ins Antlitz schauend, nahe dem Haupt des Heiligen kniet und durch seine Stellung die Verbindung herbeiführt zwischen den Herangeeilten und dem Heiligen. Eine äusserst weiche Kurve führt so das Auge sanft von den Stehenden zu dem Toten hinüber.

Sind schon die Abstände zwischen den knienden Mönchen aufs leichteste abgewogen, so dass sie nicht gleichgültig auseinanderweichen, sondern fest sich dem Rhythmus der ruhenden Gestalt anpassen, so erfährt diese Verbindung doch noch eine weitere Kräftigung durch den hinter dem Haupt des Franziskus knienden Mönch, der mit erstaunter Gebärde den Kopf nach oben wendet und durch seine starke Gegenbewegung die Gemeinsamkeit der anderen Knienden verstärkt. Die Gebärde dieses Mönches hat aber noch eine andere Bedeutung. Sie leitet den Blick in die Höhe, wo, von Engeln in einer Mandorla getragen, die körperlich dargestellte Seele des Heiligen gen Himmel schwebt. Dieses traditionelle Motiv könnte leicht die Einheit des Bildes zer-

Florenz. Erscheinung des Franziskus in Arles. — Giotto.

stören, aber Giotto hält es durch die organisch aus dem Hauptteil der Komposition herauswachsende Bewegung des Aufwärtsblickenden in lebendiger Einheit mit dem Ganzen. Indem der Beschauer gezwungen wird, das Bild nicht nur nach seiner ganzen Breite zu überblicken, sondern auch schliesslich zu leichter Wendung in die Höhe verlockt wird, findet alle Melodik des Bildes einen bestimmten Ausklang reiner Verklärung, in dem auch die letzte Trübheit der Klage sich auflöst.

Man hat vor kurzem diesem Beweinungsbilde das Bild der Totenfeier für den heiligen Martinus, das Simone Martini in Assisi gemalt hat, rühmend gegenübergestellt.[120]) Man kann nicht leugnen, dass der Eindruck wie von dichten Weihrauchwolken, den Simone hervorbringt, sein Verdienst hat, indessen die reine Luft, die so kühl um Giottos Szene spielt, ist künstlerisch über jeden, besonders aber über diesen Vergleich mit Simone weit erhaben.

WUNDERBARE ERSCHEINUNGEN DES HEILIGEN. In dem letzten der grossen Fresken an den Kapellenwänden haben wir wieder eine Doppelszene, ähnlich wie sie auch schon im Johanneszyklus vorkommt. Aber während es sich dort doch nur um die gesonderte Darstellung zweier zeitlich und räumlich zusammengehörender Momente handelt, hat sich Giotto hier die Freiheit genommen, nicht nur in einem Bilde, sondern sogar unter einem gemeinsamen Dache zwei Szenen zu vereinigen, die weit auseinander liegen. Die Abstraktheit in Giottos Lokalauffassung tritt so mit besonderer Schärfe hervor. Aber diese Unnatürlichkeit erweist sich künstlerisch nicht als Störung. Giotto überwindet die Schwierigkeit leicht und man darf sogar sagen graziös.

Links wird geschildert, wie der von vielen Brüdern umstandene sterbende Mönch Augustinus, in fromme Betrachtung versunken, eine Vision des heiligen Franziskus hat, rechts erscheint der Heilige dem Bischof von Assisi im Traum. Die beiden Szenen sind in ihrem Aufbau ganz voneinander verschieden, aber sie stören sich gegenseitig nicht. Der Mönch sitzt auf seiner schweren Bettstatt in einer so starklinigen Haltung, wie wir sie bei Giotto seit der Paduaner Beweinung nicht mehr gefunden haben. Der Oberkörper ist leicht gebeugt und die gefalteten Hände sind mit einer über alle Begriffe gehenden Innigkeit dicht vor den Mund gehalten. Die Strenge der Stellung wird zart gemildert durch einen leichtbewegten jungen Mönch im Rücken des Sterbenden, aber sie kommt durch diesen Kontrast nur zu um so stärkerer Wirkung gegenüber den Mönchen, die im Halbkreis das Fussende des

Bettes umstehen. Der Ausgleich zwischen dieser dichten Schar und der stillen Haltung des Sterbenden, setzt Gefühl für die durch räumliche Anordnung zu gewinnende Leichtigkeit selbst einer grossen Masse voraus; diese Szene darf als die glänzende Vollendung des von Giotto mit so rastloser Hingebung verfolgten Weges, zu räumlicher Klarheit in der Gruppenbildung zu gelangen, angesehen werden.

Der rechte schmalere Teil des Bildes gibt die Schilderung des Traumes des Bischofs in einer so lichten Verteilung der Massen, dass das unbestimmt Visionäre ganz in der berückenden Eleganz der Darstellung aufgeht. Die Schräge des liegenden Bischofs steht zu dem ruhig mit ausgebreiteten Armen heranschwebenden Geiste in ähnlichem Verhältnis wie zu der grossen Truhe, die vor dem Bette steht. Die horizontale Ebene dieser Truhe hat durch die beiden sich darauf stützenden, im Schlummer hockenden Diener eine Bedeutung, die frei von allem schematisierenden Zwang ist. Die beiden Hockenden zeigen die ganze natürliche Schwere ihrer Stellungen, aber wie locker sind sie durch die Gegenüberstellung und in wie leichter Plastik stellen sie sich dar.

Die Stigmatisation. Die Szene, wie Franziskus in der Einsamkeit des Berges Averna plötzlich von einer himmlischen Erscheinung getroffen wird und an Händen, Füssen und Brust die Wundmale Christi empfängt, ist in eine beinahe quadratische Fläche hoch über dem Eingang zur Kapelle gemalt. Das Thema verlangte, in einer einzigen Figur eine starke Aktion zum Ausdruck zu bringen, so dass zugleich die Fläche auf bedeutende Art gestaltet würde. Es ist eine ähnliche Aufgabe, wie sie Giotto schon in der Verkündigungsmadonna in Padua gelöst hat. Diese war kniend in ihrem einsamen Gemach dargestellt, und Giotto hatte sie mit solchem Reichtum an lebendigen Linien und solch freier Offenheit der Bewegung ausgestattet, dass trotz des schlichten Gewandes und der schmucklosen Gebärde ein Schauspiel in der Lage des Körpers innerhalb des Raumes geboten ist, das an Zartheit wie an Kraft selbst die edle Verkündigungsmadonna vom Genter Altar übertrifft. Mit dem Franziskus aber hat Giotto die eigene grossartige Leistung tief in Schatten gestellt. Wie die gross dakniende Figur die breiten Flächen des kuttenbekleideten Körpers unserm Blicke darbietet, indem sie zugleich mit hoch und weit auseinander erhobenen Armen sich kontrapostisch nach oben wendet, von wo die Gnadenstrahlen wie mit Blitzesstärke herniederfahren, da sind wir wirklich Zeugen, wie ein heiliger Mann durch die Gewalt eines mächtigen Momentes über sich selbst erhoben wird.

Mille disiri più che fiamma caldi
Strinsermi gli occhi agli occhi rilucenti.

Purgat. 31.

Die Grösse der Bewegung und die Stärke der reinen Konturen bewirken, dass die ganze Fläche von dem Leben der Gestalt erfüllt scheint, und doch ist die Figur, nach den messbaren Verhältnissen zu sprechen, gar nicht in ungeheuren Dimensionen gehalten. Ja, wenn man den kolossalen Felsen nimmt, vor dem Franziskus in das Knie gesunken ist, so hat die Figur als Volumen fast etwas, wie wenn sie leicht in das Bild hineingeworfen wäre. Das ist ein echt giottoscher Kontrast: die Gestalt des Heiligen, auch wenn sie noch so mächtig in sich selber gründet, darf nicht drohend wirken und nicht durch dekorative Imposantheit sich dem Auge aufdrängen. Die bei aller Gewalt so zarte Mildheit erklärt sich nicht zum wenigsten aus der Art, wie die Figur, rings von Raum umgeben, ganz bequem dakniet. Darin liegt — rein technisch — der bedeutendste Fortschritt des stigmatisierten Franziskus über die Madonna Annunziata. Während diese allzu fest gegen den dunklen Grund sich absetzt, fügt sich die Gestalt des Franziskus mit der grössten Klarheit in den — nun auch lichtbelebten — Raum der felsigen Landschaft hinein. In ihrer kontrastreichen Bewegung steht auch sie wie die letzte Lösung eines Grundproblems der Kunst Giottos vor uns.

ANHANG

Aus Ghiberti wissen wir, dass Giotto noch zwei weitere Kapellen in S. Croce mit Fresken geschmückt hat, und Vasari gibt an, dass es die der Familie Gingni und die der Tosinghi und Spinelli waren. Jene war den Aposteln geweiht, diese diente der Verherrlichung der Madonna und war insbesondere der Madonna Assunta gestiftet. Alle Gemälde Giottos in diesen Kapellen sind, wie es scheint, rettungslos verloren. Nur über dem Eingang der Capella Tosinghi hat sich, sehr verdorben und wenig beachtet, ein Gemälde erhalten, das die himmelfahrende Madonna darstellt.[121]) Die Kapelle grenzt wie die Bardi-Kapelle an den hohen Chor. Sie ist gleich ihr vom Hauptschiff aus sichtbar, und es kann uns nicht wundern, dass der Maler das Bedürfnis empfunden hat, dem stigmatisierten Franziskus ein Pendant auf der anderen Seite des Chors in dem quadratischen Feld zwischen dem Fenster der Oberwand und dem Eingangsbogen der Kapelle gegenüberzustellen. Wenn Ghiberti und Vasari mit ihren Nachrichten von den Malereien in S. Croce recht haben, und nach den Erfahrungen in den Kapellen Peruzzi und Bardi dürfen wir daran nicht zweifeln, so ist es sicher, dass Giotto nicht nur Malereien im Innern der Kapelle ausgeführt hat, sondern auch die Stirnseite im Interesse der Symmetrie in der Gesamtdekoration der Kirche bemalt hat.

Die himmelfahrende Madonna über der Capella Tosinghi muss als ein Werk Giottos angesehen werden. Das Gemälde befindet sich in sehr schlechtem Zustand; es ist viel daran erneuert worden und die Farben sind sehr verblasst. So kommt sie gegen den glänzend erhaltenen stigmatisierten Franziskus nicht recht auf. Trotzdem kann man Giottos Art wiedererkennen und sogar Nutzen aus dem Bilde ziehen, da es uns die Behandlung kennen lernt, die Giotto einem vorzugsweisen

Florenz. Stigmatisation. — Giotto.

dekorativen Thema in der Zeit seines reifsten Stils hat zuteil werden lassen.

Die Madonna, ruhig die Hände über der Brust zum Gebet zusammenlegend, sitzt auf einer Wolkenbank. Weich sich fältelndes Gewand umhüllt sie. Sie ist eine schlankere und leichtere Erscheinung als die Madonna auf der Akademietafel und der thronende Gott-Vater über der Verkündigung in Padua. Jedoch legt Giotto auf jene Eleganz der durchgehenden Umrisse, die wir bei der bekannten himmelfahrenden Madonna auf dem Fresko des Campo Santo in Pisa finden, noch kein Gewicht. Das Manteltuch, das sich breit über den Schoss der Frau legt, gibt der Gestalt das Gewicht, ohne welches Giotto nicht geglaubt hat eine grosse Wirkung erzielen zu können.

Eine Mandorla umfasst die sitzende Madonna und in diesem Glorienschein erhebt sie sich über den festen Boden. Vier Engel halten die Mandorla; zwei oben, zwei unten. Sie schweben nicht mit ihr empor, sondern tragen sie mehr wie ein Bild, gleich als wollten sie die erhobene himmlische Gestalt dem Volke zeigen.

Die Stärke der Komposition liegt in dem Verhältnis des Mandorla-Ovals zum Rahmen und der getragenen Madonna zu den tragenden Engeln. Das Oval berührt fast die obere Grenze der quadratischen Bildfläche, während es frei über dem Boden schwebt. Durch die Engel, deren Flügel an die Seitenrahmen grenzen, wird das Oval vollends fest in das Quadrat gefügt. Von den Engeln haben die beiden unteren die wichtigere Funktion. Sie sind ganz zu übersehen und sie stehen auf dem festen Boden in so lebhafter Schrittstellung, dass ihr Auftreten und ihr Tragen zu einem starken Faktor gegenüber der ruhig sitzenden Madonna wird. Das ist sehr wichtig, denn diese energische Auffassung, die auch eine solche stille Szene in einem Kräftespiel entwickelt, ist im Trecento eine besondere Eigentümlichkeit Giottos. Man muss die vielleicht um ein Jahrzehnt später entstandene Assunta im Pisaner Campo Santo vergleichen. Da ist der Vorgang mit viel mehr Glanz geschildert, aber es fehlen die starken Kontraste, die Giottos Komposition ihr festes Gefüge und der Bewegung Energie gibt.

DRITTES BUCH

DIE GIOTTO-APOKRYPHEN

ERSTES KAPITEL

DIE FRANZISKUS-LEGENDE IN ASSISI

Es ist eine Fülle von Kunstwerken ersten Ranges, die wir bisher betrachtet haben, aber trotzdem, nimmt man die Zyklen als geschlossene Ganze, so sind es nur drei, vier grosse Werke, die uns von Giotto erhalten sind; eine verschwindend kleine Zahl, wenn man sie mit der vergleicht, von denen die alten Berichte zu erzählen wissen. Die ältesten Chronisten können ja gar nicht genug Rühmens machen von der Unablässigkeit der Arbeit Giottos, die den Künstler nicht nur durch ganz Italien, sondern sogar bis Frankreich hinein geführt habe. Der Gegensatz zwischen dem umfangreichen Katalog, den Vasari über die Werke Giottos aufgestellt hat, und der geringen Zahl von Werken, die wir hier als Arbeiten des Künstlers zu charakterisieren versucht haben, erklärt sich ja zum Teil daraus, dass manches, was Vasari noch gesehen hat oder wovon er wenigstens noch Bericht erhalten hat, heute nicht mehr vorhanden ist. Sodann ist es notorisch, dass Vasari in seiner Schilderung der Tätigkeit trecentistischer Künstler nicht immer von sicherer Kritik und zuverlässigen Nachrichten bedient gewesen ist. Seitdem es eine moderne Kunstgeschichte gibt, ist daher unter allgemeiner Einhelligkeit aus Vasaris Katalog der Werke Giottos vieles gestrichen worden, was gar zu offen sich als geringes Schulgut oder Arbeit ganz anderer Kreise und Zeiten darstellte. Aber auch zwischen dem, was die älteren modernen Kunstforscher in dem Bericht Vasaris gelten liessen, und der Summe dessen, was wir hier als echte Werke Giottos hingestellt haben, bleibt doch eine beträchtliche Differenz.

Diese Differenz hat jedoch keine irgendwie persönliche Färbung, sie liegt in der Luft. Die neueste Trecentoforschung steht unter dem

weithin sichtbaren Zeichen der Ungewissheit, was denn nun eigentlich sicherer Giotto sei. Aber soweit auch die Meinungen im einzelnen auseinandergehen mögen, im ganzen vollzieht sich seit Jahren ein Wandel in der Auffassung der kritischen Giottoprobleme in dem Sinne, dass die Kataloge immer schmaler werden, freilich so, dass, wie es bei solchen Fragen öfter zu gehen pflegt, gelegentlich ein um so schärferer Rückschlag erfolgt.[122])

Es sind eine ganze Reihe von Problemen in bezug auf Giotto, mit denen die Kunstgeschichte gegenwärtig ringt, aber keins scheint so schwierig wie das der seit einigen Jahrzehnten zu höchster Berühmtheit gelangten Fresken in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, welche das Leben des heiligen Franziskus in breiter Ausführlichkeit schildern.[123]) Wir besitzen keine alte Nachricht, die direkt ausspräche, dass Giotto der Maler dieser Fresken ist; Vasari ist der erste, der sie ihm ausdrücklich zuschreibt.[124]) Trotzdem schwebt die Zuweisung nicht gänzlich in der Luft. Die Notiz des Ghiberti freilich, dass Giotto in Assisi „Quasi tutta la parte di sotto" gemalt habe, darf man nicht als eine Aussage über die Franziskuslegende interpretieren.[125]) Denn wenn es schon wahr ist, dass die Gemälde die untere Partie der Oberkirche schmücken, so kann man doch, wenn es eine Ober- und eine Unterkirche gibt, und für die letztere die Bezeichnung chiesa di sotto üblich ist, unter parte di sotto in einem ganz kurzen und allgemein gefassten Bericht nur die Unterkirche verstehen. Ueber Ghibertis Notiz werden wir also an einer anderen Stelle zu sprechen haben. Dagegen scheint für die Franziskuslegende die älteste Nachricht, die wir überhaupt von Giottos Tätigkeit besitzen, in Betracht zu kommen. Auf diese, eine Notiz in der Compilatio cronologica des Riccobaldo von Ferrara, müssen wir unser Augenmerk richten.

Riccobaldo, um die Mitte der 40er Jahre des 13. Jahrhunderts in Ferrara geboren, durch widrige Umstände aber aus seiner Heimat vertrieben und lange Jahre in Ravenna ansässig, hat dort, bekräftigt und gefördert von der hohen Geistlichkeit, in der Zeit von etwa 1290—1319[126]) drei Chroniken verfasst, deren zweite, die sogenannte Compilatio chronologica im Anfang des Jahres 1313, kurz vor dem Tode Heinrichs VII. abgeschlossen wurde. Dort befindet sich, etwa zum Jahre 1305, folgende Notiz: „Çottus pictor eximius Florentinus agnoscitur. Qualis in arte fuerit, testantur opera facta per eum in ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Padue, ac per ea que pinxit palatio communis Padue et in ecclesia Arene Padue."[127])

Diese Stelle des Riccobaldus wird seit Milanesis Vasariausgabe in der kunstgeschichtlichen Literatur in einer Weise zitiert, die im einzelnen eine grammatische Emendation, im ganzen aber eine sinnzerstörende Veränderung bietet. Milanesi zitiert die Stelle so: „Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur, qualis in arte fuerit. Testantur opera facta per eum in ecclesiis . . . et ea quae pinxit in Palatio . . . et in ecclesia Arenae Paduae.“[128]) Diese Lesart ist nicht nur willkürlich, sondern im wesentlichen eine Verschlechterung des Textes. Bei Riccobaldus ist das „agnoscitur“ eine beständig wiederkehrende Wendung. Er sagt gerade so: „Sappho mulier poeta agnoscitur“, wie „Tobias vir patiens agnoscitur“. Das Wort steht bei ihm regelmässig absolut und hat etwa den Sinn: „Damals lebte ruhmvoller Weise“. Das „qualis in arte fuerit“ als Nachsatz angeschlossen, wie Milanesi es gibt, wäre eine hässliche Tautologie; auch wird durch diese Lesart das „testantur“ beziehungslos und unverständlich. Der richtige Text besteht aus zwei klar gesonderten Teilen, deren erster Giotto allgemein nennt, deren zweiter genauere Angaben über die Arbeiten des Künstlers bringt.

Der zweite Satz nun enthält mehrere Absonderlichkeiten, die Milanesis ungenauer Text beseitigt hat. Auffallend ist der grammatische Wechsel in den Ortsbezeichnungen; zweimal steht der Ablativus mit in, das drittemal der blosse Ablativus. Grammatisch schlecht ist ferner das per in „per ea quae pinxit“; „testantur opera facta p e r e u m . . . et p e r e a . . .“ ist ein unmöglicher Satzbau, der sich aber in allen Handschriften findet. Dergleichen Sorglosigkeiten bin ich sonst in der Chronik des Riccobaldus nicht begegnet. Auch darauf ist hinzuweisen, dass der Satz „qualis in arte fuerit“ streng genommen Giottos Wirksamkeit in die Vergangenheit setzt, während die Chronik 1313 abgeschlossen wurde und Riccobaldus wahrscheinlich schon 1319 oder 1320 gestorben ist. Man wird also mit der Möglichkeit einer Interpolation und zwar, da die Stelle in allen drei Handschriften mit geringen Varianten vorkommt, in der Urhandschrift der Chronik rechnen müssen. Jedoch legen wir darauf kein grosses Gewicht; es wäre ja denkbar, dass Riccobaldus dem testari Futurbedeutung habe geben wollen und danach den Nebensatz konstruiert hätte. Mag also immerhin die Stelle trotz ihrer Schwächen ein echter Bestandteil des alten Textes sein.

Nimmt man sie als solchen, so ist darauf zu achten, dass Riccobaldus die Notiz bei den Nachrichten zu dem Jahr 1305 bringt und dass er die Arbeit Giottos in der Arena zu Padua an letzter Stelle erwähnt. Offenbar hat er also — immer die Echtheit vorausgesetzt — seine Aufzeich-

nung gemacht, als der Ruhm von Giottos grossem Arenawerk zu ihm drang. Nun ist aber, nach dem heutigen Stand der Forschung gesichert, dass in Assisi, mit Ausnahme der strittigen Franziskuslegende, alles, was Giotto zugeschrieben wird, erheblich später als die Paduaner Fresken anzusetzen ist.[129]) Es scheint also die Stelle der Chronik einzig auf die Franzbilder bezogen werden zu können, deren Datum wir zwar nicht kennen, die aber, wenn auch keineswegs einwandfrei, von der überwiegenden Mehrheit der Forscher gemäss der Erzählung Vasaris in das letzte Jahrzehnt des Ducento gesetzt wird.

Es ist zweifellos, wenn sich sonst erweisen liesse, dass Giotto die Franziskuslegende gemalt hat, und dass sie vor der Arena oder wenigstens vor 1313 entstanden ist, so würden wir ohne Bedenken den Riccobaldus als einen Zeugen dafür anerkennen. Wenn aber die Frage, ob Giotto der Maler der Franziskuslegende gewesen sei, im höchsten Grade unsicher ist, dann erscheint es doch bedenklich, die Angabe des Riccobaldus als ausschlaggebendes Moment einzuführen. Die Notiz des Chronisten geht offenbar nicht auf direkte Mitteilungen des Künstlers zurück, den Riccobaldus in Ravenna oder in Padua oder in Rimini getroffen hätte; denn es wäre dann unverständlich, warum Giottos Arbeiten in Florenz und vor allem in Rom nicht erwähnt werden. Die Angaben haben vielmehr einen provinziell beschränkten Charakter; sie sind nicht ein Katalog, sondern geben wieder, was Riccobaldus zufällig erfahren hat. Bei diesem Charakter der Notiz sind wir nicht gezwungen, sie allzu scharf aufs Wort zu nehmen. Der Chronist hat vielleicht gehört, dass Giotto bei den Minoriten in Assisi tätig gewesen ist, und diese Nachricht arbeitet er in den vollklingenden Satz von den „zeugnisablegenden" Werken des grossen Künstlers hinein. Dass es sich bei dieser Tätigkeit um ein grosses zyklisches Werk gehandelt hat, brauchen wir nicht unbedingt anzunehmen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Ungenauigkeit der Berichte und die kurze aber klingende Ausdrucksweise des Chronisten bei der Stelle zusammengewirkt haben, um aus der wahrscheinlichen, aber nicht sehr importanten, weil nicht näher greifbaren Tatsache, dass Giotto als sehr junger Schüler des Cimabue in Assisi gearbeitet hat, eine Nachricht entstehen zu lassen, die es der Forschung nahelegt, in Assisi nach selbständigen Werken Giottos zu suchen.

Aber selbst damit muss gerechnet werden, dass Riccobaldus falsch berichtet gewesen sein kann. Es ist doch merkwürdig, dass keiner der andern aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Berichte über

Giottos Arbeiten Werke des Künstlers in Assisi aufführt.[130]) Was insbesondere die Franziskuslegende angeht, auf die allein die Riccobaldusstelle, wenn sie streng wörtlich genommen wird, bezogen werden könnte, so ist das Schweigen des Ghiberti, der ausdrücklich nur von Malereien Giottos in der Unterkirche spricht, ein direktes Zeugnis gegen den Riccobaldus.

Irgendwelche Dokumente über die Ausmalung des Heiligtums von San Francesco sind nicht erhalten und so bleiben wir für die sichere Entscheidung der Frage, ob Giotto als der Meister der Franziskuslegende angesehen werden kann, auf die stilistische Untersuchung angewiesen.

Wir gehen dabei am besten von denjenigen Stileigentümlichkeiten aus, die besonders leicht anzufassen sind und über die sich um so eher eine Verständigung der so lebhaft um die Franziskuslegende streitenden Parteien erhoffen lässt, als auf sie die moderne Kritik schon seit langem, wenn auch vielleicht in einer zu allgemeinen Weise die Aufmerksamkeit der Kunstforscher gelenkt hat. Es war W. Kallab, der in seiner Geschichte der toskanischen Landschaftsmalerei in einer, freilich gar zu kurzen Bemerkung und mit einem höchst unglücklichen Hinweis auf ein später noch als Apokryphe zu erweisendes Bild in Rom[131]) — zuerst erklärte, dass die Behandlung, welche der Franziskuszyklus der Landschaft und Architektur zuteil werden lässt, es unmöglich mache, die Gemälde als ein Jugendwerk des Meisters der Arenakapelle zu betrachten. Wir nehmen diesen Gedanken auf und suchen ihn zu entwickeln.*)

Die erste und vielleicht geschätzteste Landschaft der Franziskuslegende findet sich auf dem Bilde der „Mantelspende". Die Szene, wie der jugendliche Heilige einem Armen zuliebe von seinem Pferd gestiegen ist und ihm seinen Mantel schenkt, spielt in freier Landschaft. Hinter den Gestalten erheben sich zwei Berge, deren Konturen in lebhaftem Winkel auseinanderfliehen. Auf der linken Höhe liegt ein Felsennest, auf der rechten ein Kirchlein. Die Darstellung ist sehr detailliert, wir fühlen uns in eine sehr bestimmte Situation versetzt. Dabei erhebt die Landschaft infolge der Massivität der Berge und der Schärfe, mit der die Abhänge gerade hinter dem Haupt des Franziskus zusammentreffen, sehr lebhafte Ansprüche innerhalb des Bildganzen; sie beherrscht den Gesamteindruck.

*) Wir werden im folgenden der Einfachheit halber immer von dem „Meister der Franziskuslegende" sprechen.

Der typologische Ursprung dieser Anlage liegt zweifellos in der byzantinischen Kunst, die das Auseinandergehen von zwei schweren Bergrücken und die Stellung einer Figur gerade vor dem Schnitte der grossen Konturen zu überaus wirkungsvollen Stimmungen zu verarbeiten wusste, da sie bei ihrer raumlosen Allgemeinheit den Beschauer nichts als den erhabenen Zusammenklang der Linien empfinden lässt.[132]) Von solcher Allgemeinheit ist nun auf dem Bilde der Franziskuslegende keine Rede und die Linien gehen so trocken auseinander, dass das Auge von ihnen ungesättigt bleibt und sich ganz und gar unter den Eindruck der detaillierten Massen begibt. In der Ausmalung einer bestimmten Lokalität innerhalb eines traditionellen Linienschemas haben wir also die künstlerische Intention des Malers der Franziskuslegende zu erblicken. Es spricht sich darin ein naturalistischer Sinn aus, wie er uns in der Landschaftsschilderung der Arena nicht begegnet ist.

Um so überraschender ist es zu sehen, dass der Künstler keinen Wert darauf gelegt hat, die Figuren in ein klares Verhältnis zu der Landschaft zu bringen. Die Hänge der Berge fallen ganz steil, so dicht bis an den unteren Bildrand hinab, dass für die beiden Männer und das Pferd neben ihnen kein freier Boden mehr bleibt. Es entsteht eine grosse Gedrücktheit, die beweist, dass der Maler der Franziskuslegende das Problem des Raumes an sich nicht mit demselben Interesse angegriffen hat, das er auf die naturalistische Ausgestaltung der Szenerie verwendet hat. In diesem Punkte ist die Franziskuslegende altertümlicher als die Arenagemälde, wo sich doch gerade als das wichtigste erwiesen hat, dass die Figuren in ein, wenn auch nicht immer anschauliches, so doch klar gedachtes räumliches Verhältnis zum Boden und zum Grunde gebracht wurden.

Wir können aus diesem Bilde zunächst so viel entnehmen, dass die traditionelle Datierung der Franziskuslegende zu Schwierigkeiten führt. Es ist gewiss sehr auffallend, dass wir beim Vergleich mit dem Stil der Arena gezwungen werden, zwei Momente auseinanderzureissen, die an sich aufs engste zueinander gehören. Die Annahme, dass die Franziskuslegende von Giotto in seiner Jugend gemalt worden sei, müsste zu der weiteren führen, dass sich die Entwicklung des Künstlers in scharfem Sprunge vollzogen habe.[133]) Während er die Raumauffassung in Padua zwar geklärt und vertieft hätte, müsste er doch auf den grössten äusserlich sichtbaren Nutzen, der ihm durch sie geboten worden wäre: szenisch präzise zu schildern, bewusst verzichtet haben.

Das klingt schon sehr seltsam; es ist um so beunruhigender, als wir doch in einer Zeit stehen, für die kaum ein Bemühen in künstlerischer Hinsicht so bezeichnend ist, wie das Streben nach Ueberwindung der frühmittelalterlichen Allgemeinheit in der Auffassung von Szenen. Gerade der Name Giottos ist mit dem Ursprung dieser Bewegung eng verknüpft, und seine sicheren Werke beweisen, wie sehr er an der Bewältigung des Problems gearbeitet hat.

Es ist der Versuch gemacht worden, jenen Verzicht auf szenische Anschaulichkeit trotzdem zu erklären. Man sagt, Giotto habe bald nachdem er die Franziskuslegende fertiggestellt habe, begonnen, etwas auf „dekorative Monumentalität" in der Malerei zu geben. Er habe Anschluss an die byzantinische Kunst gesucht und sei unter ihrem Einfluss zu immer grösserer Einfachheit vorgedrungen; Lokalschilderungen hätten dabei naturgemäss an Interesse für ihn verloren.[134]) Wir wollen suchen, durch weitere Vergleiche zu dieser Meinung ein sicheres Verhältnis zu gewinnen.

Das berühmte Bild des „Quellwunders" stellt den Vorgang, wie Franziskus für den verdurstenden Bauern mit Erfolg um ein Wunder betet, inmitten hochaufragender Felsen dar. Diese Felsen bauen sich in breiten scharf getrennten Absätzen in die Höhe und bieten dadurch den Gestalten soviel freien Raum, dass ihre Einordnung in das bergige Terrain sich bequem vollzieht. Man glaubt, den Blick in die Einsamkeit des Waldgebirges zu tun. „In the background", sagt Perkins, freilich seine Worte nicht sehr scharf wählend, „Giotto has with no small success thougt to express the wildnes of the country through which the travellors pass." Die Mittel, durch die der Maler das erreicht, sind Mannigfaltigkeit in der Formation und die Geschlossenheit der ganzen Anlage. Gerade auf dies letztere Moment ist grosses Gewicht zu legen. Der Künstler führt die Berge so kräftig in die Höhe, er lässt sie durch die Bildränder so wirkungsvoll abschneiden, er führt endlich den Boden so weit in die Tiefe, dass hier das sehr anschauliche, wenn auch im einzelnen befangene Bild eines Ausschnittes aus der Natur vor uns steht. Sogar das Licht spielt dabei eine Rolle; der Künstler hat es geschickt verwendet, um einerseits die steinigen Massen zu gliedern und andererseits die linke Erhebung des Berges, die im Dunkel liegt, zurücktreten zu lassen.

Das Interesse an glaubhafter Szenerie ist das gleiche, wie in der „Mantelspende", aber gerade das, was dort fehlte, die bequeme Räumlichkeit der Anlage ist hier der entscheidende Faktor der Wirkung.

Dieser neue Widerspruch zeugt dafür, dass dem Maler der Franziskuslegende die Behandlung des Raumes tatsächlich keine grosse Schwierigkeit gemacht hat, dass ihm aber die Raumempfindung nicht so in Fleisch und Blut gewesen ist, dass sich ihm jede Szene von selbst als Raumbild dargestellt hätte.

Aber sehen wir nun genauer zu, wie Giotto in Padua zu den künstlerischen Mitteln gestanden hat, die der Maler der Franziskuslegende mit soviel Leichtigkeit anwendet. Von allen Bildern der Arena enthält die Flucht nach Aegypten die ausführlichste Landschaft. Wir haben sie früher charakterisiert als den Ausdruck einer sehr kräftigen Allgemeinvorstellung vom Aufbau eines Naturganzen, dem aber trotz der Klarheit die Prägnanz einer zwingenden Lokalisierung fehlt. Statt eines glaubhaften Einzelfalles gibt Giotto einen gross gedachten, aber doch unbestimmten Begriff. Er verwendet den kräftigen Kegel in der Mitte, um dem Bilde einen starken Halt zu geben, aber vom Standpunkt der Naturwahrheit ist das doch nur eine Kulissenwirkung. Die Gestalten sind nicht annähernd so fest mit der Landschaft verbunden wie auf dem Bilde des Quellwunders. Auch Giotto hat den Wert des Lichtes für klare Darstellung erkannt, auch er legt den Felsen links, an dem der stille Zug eben vorübergegangen ist, in eine Art Schatten, aber wie unbestimmt ist diese Wirkung neben der an Abstufungen reichen Verwendung des Lichtes durch den Maler der Franziskuslegende.

Die Gegenüberstellung wäre aber nicht bis zu Ende durchgeführt, wenn wir die Tatsache übersähen, dass trotz der Ausgebildetheit der Landschaft des Quellwunders, die Paduaner Darstellung sehr hoch über ihr steht an künstlerischem Feinsinn. Die poetische Kraft, mit der Giotto seiner Szene in der Landschaft einen ideellen Hintergrund zu geben weiss, die Kühnheit, mit der er uns den hinlaufenden Weg der Reisenden empfinden lässt, sind von der kalten Klarheit des Bildes in Assisi im Wesen verschieden. Es zeigt sich also, dass Giotto zwar ein starkes Gefühl besessen hat für die Möglichkeit, die traditionellen Felsen als künstlerisches Ausdrucksmittel zu verwerten, dass ihm aber die technische Durchführung der ihm vorschwebenden Probleme noch grosse Schwierigkeit bereitet hat.

Man kann, um noch auf andere Bilder hinzuweisen, unmöglich den Kontrast übersehen, der zwischen einem Bilde wie „Joachims Opfer“ und dem Quellwunder oder der Stigmatisation, der letzten grösseren Landschaftsschilderung in Assisi besteht. Während in der Franziskus-

Assisi. Ordensbestätigung. — Umbrischer (?) Meister um 1320.

legende der Heilige beide Male völlig frei auf einem Plateau kniet, so dass wir hinter seiner Gestalt das Terrain noch ein gut Stück sich erstrecken sehen, schneidet hinter dem Joachim der Boden scharf ab. Giottos Raumangabe ist nicht nur allgemeiner, sie ist geradezu unsicher, verglichen mit der des Malers der Franziskuslegende.

Diese näheren Vergleiche fördern uns nun wesentlich. Sie beweisen, dass der Maler in Assisi nicht nur im Gegensatz zu Giotto gern ausführliche Schilderungen der Szenerie gibt, sondern dass er Giotto auch überlegen ist in der, freilich äusserlichen Zusammenordnung der Bildbestandteile, und dass er zwar nüchterner, aber doch viel programmatischer im Aufbau seiner landschaftlichen Gründe vorgegangen ist. Es wird dadurch, trotz des vergleichsweise Altertümlichen, das wir bei der Mantelspende beobachtet haben, höchst wahrscheinlich, dass die Franziskuslegende später entstanden ist, als die Arenagemälde. Gedenkt man solcher Landschaftsschilderungen, wie sie Taddeo Gaddi z. B. bei der „Botschaft an die Hirten" in S. Croce gegeben hat, so steht diesen die Landschaftsbehandlung auf dem Quellwunder zweifellos näher, als der primitiven in der Arena, gar nicht zu reden von den ganz anschauungslosen der älteren italienischen Malerei oder des von Wulff zitierten französischen Ludwigspalters.

Ungleich reichere Ausbeute als die Landschaftsdarstellungen bieten die Architekturschilderungen für unsere Betrachtung.

Giottos Architekturen haben ein durchaus ideales Gepräge im doppelten Sinne des Wortes. Sie sind ideal, insofern sie niemals eine naturalistisch empfundene und durchgeführte eng an die Situation angepasste Einmaligkeit zeigen, obwohl sie durchgehend auf wirklich Gesehenes zurückgehen. Ideal sind sie dann in dem rein künstlerischen Sinne, dass sie durch ihre grossgefühlte architektonische Klarheit die Bilder mit einem reichen Glanz erfüllen und so die geschilderten Vorgänge selbst auf ein höheres Niveau erheben. Diesem freien Wesen steht der Stil der Architekturen in der Franziskuslegende diametral entgegen. Statt des Glanzes und der Hoheit finden wir darin allenfalls ein Streben nach anspruchsvoller Prachtentfaltung; an die Stelle der phantasievollen Unbestimmtheit Giottos tritt kalte, bis zum grob Handgreiflichen gehende Natürlichkeit.

Wie nirgend in der gesamten primitiven Kunst, so gibt es auch in der Franziskuslegende noch keine strenge Konsequenz, die durch alle Bilder hindurch am gleichen Masse anschaulicher Ausgestaltung der Lokalitäten festhielte; ohne rechte Regel stehen durchgeführte An-

sichten von Innenräumen neben halb symbolischen Gebäuden oder Gebäudeteilen, in denen der Charakter der Situation sich bloss andeutet. In der Franziskuslegende wird von diesen letzteren Formen sogar sehr viel Gebrauch gemacht, und zwar in einer gewissen gedrückten Weise, die vom ducentistischen Stil zwar in ihren Grundvoraussetzungen schon sehr verschieden ist, aber doch äusserlich an ihn noch merkwürdig erinnert. Auf der anderen Seite gibt es aber eine Reihe von ausgebildeten Innenräumen, die gerade durch ihre individualisierende Situationsgemässheit überraschend wirken. Ihnen wenden wir zuerst unsere Aufmerksamkeit zu, weil sich die Grundsätze des Künstlers an ihnen besonders deutlich zu erkennen geben.

Den ersten grossen Innenraum treffen wir auf dem Bilde der Ordensbestätigung durch den Papst. In der ganzen Breite der Fläche dehnt sich der Saal aus, in dem Franziskus mit den Seinen vor Innocenz und seinen Begleitern hingekniet ist. Der Augenpunkt ist streng in der Mitte genommen, so dass sich die beiden Seitenwände symmetrisch vom Bildrand aus in die Tiefe erstrecken. Alle drei Wände sind mit Teppichen behangen und über diesen zieht sich ringsherum ein schwerer Bogenfries, der die Decke zu tragen hat. Die Symmetrie und die bis in alle Details festgehaltene Gleichförmigkeit geben dem Raum etwas fest Geschlossenes, sogleich aber auch eine gewisse Fremdheit. Während Giotto in Padua den Augenpunkt fast regelmässig dem Augenpunkt einer der Hauptpersonen im Bilde gegenüber gewählt hat, so dass eine sehr elastische innere Verknüpfung zwischen den Figuren und ihrer Umgebung entstand, herrscht hier ein starres System, das die Versammlung der Prälaten und Mönche wohl mit einem Raum umschliesst, sie aber nicht warm von ihm umfangen sein lässt.

Dass kein innerer Zusammenhang zwischen den beiden Bildelementen besteht, kommt auch darin zur Geltung, dass der der Anlage nach gar nicht flache Raum für das Arrangement der Figuren nicht ausgenutzt worden ist. Die Brüder sind dicht aneinander gedrängt, und trotz ihrer grossen Zahl nehmen sie den Raum nicht ein, der ihnen doch wenigstens scheinbar zur Verfügung steht. Umgekehrt herrscht in der Prälatengruppe eine Weitläufigkeit, die das natürliche Verhältnis zur Wand dahinter gänzlich ausser acht lässt. So imposant die Anlage sich präsentiert, sie ist doch nur achtlos hingestellt und trägt zur Klärung des Bildraumes nichts bei; sie hat keine gliedernde und keine stützende Kraft.

Die Ausstattung des päpstlichen Gemaches ist sehr pompös, und sie

beweist, dass es dem Künstler darum zu tun gewesen ist, eine Art von Lokalstimmung hervorzurufen. Das Wichtigste leistet ihm dabei der Fries grosser Bogen, die auf reich verzierten Konsolen ruhen. Das Motiv ist insofern wenig glücklich, als die Bogen bei ihrer Ueberladenheit mehr einen Druck auf die Wände ausüben, als dass sie sie belebten. Der Maler hat aber offenbar sehr gern dazu gegriffen, weil der tief ausgeschweifte Fries ihm gute Dienste tat, um den Raum bildeinwärts zu treiben. Er ist es, der am meisten über die innere Haltlosigkeit der ganzen Anlage hinwegtäuscht und selbst der ganz unverstandenen Decke einen — wenn auch geringen — Eindruck von Körperlichkeit verleiht.[136])

Aehnliches ergibt sich, wenn man das Kircheninnere betrachtet, in dem der heilige Franziskus vor dem Papst predigt. Hier ist die Anlage der gotischen Kreuzgewölbe mit den Ueberschneidungen und Verkürzungen in anschaulicher Weise entwickelt, aber wiederum haben die ganz unabhängig vom Ràum angeordneten Figuren keinen Vorteil von der Weite. Und wieder wird das Bild durch die Architektur wohl verziert, aber nicht gekräftigt. Zieht man zum Vergleich den Tempel, in dem Jesus als Knabe lehrt, auf den Paduaner Fresko heran, so wirkt der Kontrast auf dem Bild in Assisi zwischen wohlgezeichneter Weiträumigkeit und phantasieloser Unbenutztheit doppelt scharf.

Es handelt sich nun bei dieser Kirchenanlage gar nicht um eine Erfindung und es spielen auch nicht künstlerisch verarbeitete Eindrücke hinein, sondern der Maler gibt schlecht und recht das Bild einer Kirchenhalle so, wie man bei nüchterner Ueberlegung sich denken mag, dass hier der Schauplatz der Szene in Wirklichkeit gewesen sei. Noch deutlicher kommt diese unpoetische Tendenz zum Vorschein auf dem Bilde des Weihnachtswunders in Greggio. Hier ist vollends auf architektonische Formung des Innenraumes verzichtet. Aus Gewaltsamkeit und Pedanterie ist es seltsam gemischt, wie der Künstler andeutet, dass der Vorgang sich in einem abgeschlossenen Altarraum abspielt. Er zieht im Rücken der zunächst an der Szene beteiligten Figuren eine Wand, auf der sich, vom Beschauer abgekehrt, eine Kanzel und ein vorgebeugtes Kruzifix erheben; ausserdem hat er der Wand eine Oeffnung gegeben, durch die andächtige Frauen auf die Szene drängen. Es leuchtet ein, wie sehr diese Art der Lokalsschilderung dem Bilde die geschlossene Wirkung nimmt, und wie die Natürlichkeit hier die Aufhebung aller architektonischen Rhythmik ist. Man wird aber andrerseits nicht übersehen, dass wir hier, ähnlich dem Quellwunderbild,

den Versuch vor uns haben, einen förmlichen Ausschnitt aus der Wirklichkeit zu geben, und dass damit ein Darstellungsprinzip statuiert ist, von dem Giotto selbst in seinen letzten Werken nicht Gebrauch gemacht hat.

Es ist ein ziemlich grober Naturalismus, der diese Architekturen der Franziskuslegende kennzeichnet, und man kann sich nicht wundern, dass auch dort, wo es sich nur um jene Raumsymbole handelt, von denen wir oben sprachen, nichts von der Art zu finden ist, in der Giotto die Schemen der byzantinischen Kunst zu frei in sich bedeutungsvollen Gebilden umgestaltet hat. Nirgend beobachten wir ein Bemühen um jene Durchsichtigkeit und innere Uebereinstimmung, die wir an einzelnen Beispielen aus der Paduaner Kapelle mit so hoher Bewunderung kennen gelernt haben. Und doch müssten wir gerade in dieser Beziehung in einem Jugendwerke Giottos, wenn auch nicht die volle Klarheit der reiferen Zeit, so doch die Neigung finden, die in den byzantinischen Typen schlummernden Probleme zu wecken, denn es lässt sich für die kostbaren Gebilde in Giottos Paduaner und Florentiner Gemälden durchaus keine andere Quelle nachweisen, als die angeborene architektonische Sinnesart des Meisters selbst.

Auf dem Bilde der Trennung des Franziskus von seinem Vater erheben sich im Hintergrunde der streitenden Parteien zwei Gebäude, in denen der Künstler das bürgerliche Wohnhaus und die Kirche einander gegenüberstellen wollte. Man kann nicht behaupten, dass diese Absicht sehr anschaulich verwirklicht worden wäre. Man wird die beiden symbolischen Gebäude recht oft gesehen haben, ohne dass man zum Nachdenken über ihren Sinn angeregt worden wäre. Schliesslich erkennt man ja, was auf der linken Seite durch die überdeckte Treppe, die an ein mit mehreren Fenstern versehenes Haus sich anlehnt, angedeutet werden soll, und dass durch den kanzelartigen Aufsatz auf dem rechten Gefüge an eine Kirche erinnert wird.

Von Feinheit der Abmessungen, von sinnvoller Struktur findet sich hier nichts; kaum kann man ein anderes Wort für diese Gebäude finden, als dass sie abgeschmackt sind. Mag man links auf die plumpen Säulen oder die ängstlich und gefühllos angelegte Treppe, auf die Häufung scharfer Winkel, denen keine einzige ruhige Linie entgegensteht, achten; oder mag man rechts die peinvolle Unklarheit über den Grundriss der Konstruktion und die hässliche Zusammenstellung der breiten Front mit der schmalen Seitenwand empfinden, — überall drängt sich der gleiche Mangel an architektonischer Phantasie und räumlichem

Feingefühl auf. Welch ein engbrüstiges, armseliges Kastensystem dient dann bei dem Wunder von San Rufino, um die Zelle der schlummernden Brüder zu schildern. Wie läppisch sind da die Rosetten als Wandschmuck angewendet und wie ist die Gliederung mit der erhöhten Mitte sachlich widersinnig und architektonisch hässlich. Und gar der Aufbau auf dem Dach, den wir uns offenbar als die besondere Zelle des heiligen Franziskus denken sollen; an ihm zeigt sich zugleich, dass dem Maler der Franziskuslegende das Auge für einheitliche Disposition gefehlt hat. Was für komplizierte Verbindungen hat Giotto doch in Padua gebracht und wie glänzend wusste er sie zu bewältigen.

Ganz bar aller Gedanken ist auch das Gemach des schlummernden Papstes, dem Franziskus im Traume erscheint; nur wird die Armut hier verhüllt durch die überladene Dachanlage und die nichtssagenden, aber üppigen doppelten Säulenstellungen an beiden Seiten. Dabei machen es die abscheulichen Grössenverhältnisse unmöglich, die Höhe als ein freies Emporrecken künstlerisch mitzuerleben.

Ein besonders lehrreiches Beispiel für die Gegensätze im Stile der Paduaner Fresken und derer in Assisi ist das Verhältnis zwischen dem Altarraum, vor dem Giotto die Freier treten lässt, und dem, vor welchem Franziskus kniet bei Gelegenheit der „Vision der Stühle". Hier handelt es sich um fast identische Anlagen, aber die künstlerische Behandlung ist grundverschieden. Der Maler in Assisi sieht viel mehr als Giotto darauf, dass die Altarnische plastisch im Bilde stehe; durch die breite Stufenanordnung und durch Einfügung solcher Details wie des Kreuzes auf dem Altar und der ewigen Lampe, deren Befestigung höchst genau vorgeführt wird, erreicht er das Ziel auch. Aber schönheitslos steht seine Nische neben Giottos erhabenem Bau. Als Ganzes ist sie eng in den Winkel gedrückt, und die einzelnen Bauformen sind ohne Charakter. Man vergleiche nur das so flau von Konsolen getragene Dach mit Giottos schwer aufliegender Decke, oder die konventionelle Dekoration der Bogenwand mit Giottos gross sich abhebender und durch reiche Profilierung umrahmte Spannung. Wie wächst bei Giotto der Bogen aus den Seitenwänden empor, und wie gequält sitzt er in Assisi auf dem Gesimse auf. An Erfindung ist diese ganze Anlage nichts, aber auch die Ausführung zeugt von liebloser Flüchtigkeit.

Es würde zu weit führen und es wäre auch eine unerfreuliche Beschäftigung, wollten wir an jedem Bau im einzelnen zeigen, wie stümperhaft er neben einem Pendant von Giotto ist. So sei nur noch allge-

mein hingewiesen auf den Gegensatz zwischen dem Torbogen auf dem Bilde der ekstatischen Erhebung des Franziskus und der „Goldenen Pforte" in Padua. Gedrückte, ungelöste Massenhaftigkeit auf der einen Seite und auf der andern die kühnste Weiträumigkeit, die man sich denken kann. Dazwischen gibt es keine Vermittlung.

Mögen die architektonischen Anlagen in der Franziskuslegende im einzelnen eng und klein oder weit und gross sein, mögen sie abstrakt oder realistisch sein, im ganzen haben sie alle das gemeinsam, dass sie keinen gefühlten und verstandenen Raum in sich bergen. Diese Tatsache ist viel bedeutungsvoller als sie denen erscheint, die im Raumproblem eine blosse Frage der Technik sehen. Es ist gewiss wahr, dass man in der Laufbahn gerade der bedeutendsten Künstler oft einen Wandel der Auffassung und sogar eine positive Veränderung der künstlerischen Fragestellung beobachten kann. Aber solch ein Wechsel nimmt doch auch den zeitlich am allerweitesten getrennten Werken desselben Künstlers nie die innere Uebereinstimmung, er bewirkt nie, dass sie in unvereinbarer Gegensätzlichkeit einander gegenüberstehen. Die künstlerische Grundstimmung bleibt immer die gleiche, und man kann selbst die fortgeschrittensten Arbeiten eines reifen Künstlers aus den ersten selbständigen Werken seiner Jugend besser erklären, als aus noch so starken Einflüssen, die der Künstler im Verlauf eines langen Lebens erfahren hat. Gerade in dieser Beziehung lässt uns die Franziskuslegende vollkommen im Stich. Dass wir nicht genau den gleichen Stil wie in Giottos Paduaner Werken finden, beweist gewiss nichts gegen die Echtheit der Franziskuslegende; dass aber die grosse Raumidee, die Giotto in seinen Architekturen mit soviel Klarheit und Kühnheit zugleich verwirklicht hat, in der Franziskuslegende nicht von ferne geahnt wird, ja, dass dieser Zyklus seinen Urheber schon weit auf einem Wege fortgeschritten zeigt, der ihn an Giottos Problemen vorbeigeführt hat, ohne dass er sie bemerkt hätte, das ist allerdings ein zuverlässiges Zeichen dafür, dass Giotto und der Meister der Franziskuslegende nicht die gleiche künstlerische Persönlichkeit sein können.

Um die Raumempfindung zu charakterisieren, die in der Franziskuslegende herrscht, genügt es aber nicht, wenn wir uns auf jene Gebilde beschränken, die doch im wesentlichen nur Zutaten zu den Bildern bedeuten; wir müssen weiter blicken und zu verstehen suchen, wie weit der Künstler ein Bild im ganzen räumlich zu denken und zu entwickeln vermocht hat. Da zeigt sich nun sogleich eine Zerfahrenheit, die es schwer macht, in der Methode des Künstlers eine Ge-

setzmässigkeit nachzuweisen, und die jedenfalls dem Zyklus das Ungepflegte gibt, in dem sich unsere Phantasie nicht mit Behagen ergehen kann.

Mit grosser Genauigkeit wird fast in jedem Bilde die Ausdehnung des Bodens in die Tiefe angegeben, gewöhnlich setzt auch die Figurenkomposition erheblich über dem unteren Bildrande ein, so dass die Freiheit vorne den Bildern eine gewisse räumliche Leichtigkeit gibt. Aber der Künstler macht von dem Boden nicht tatkräftigen Gebrauch, um die Stellung der Figuren zu motivieren, und er lässt weder die Gestalten noch den Boden so weich einsetzen, dass sie sich dem Auge als Teile eines einheitlich empfundenen Raumorganismus darstellten; schroff und hart stehen sie einander gegenüber.

Es fehlt in der Franziskuslegende die von Giotto unverrückt festgehaltene Basis, dass in jedem Stück des Bildes der Raum sich von selbst gestalten muss. Daher vermissen wir nicht nur im ganzen die Stärke der Tiefenwirkung Giottos, sondern ebenso im kleinsten die uns von Padua und Florenz her vertraute räumliche Bestimmtheit der einzelnen Formen.

Man kann sich den scharfen Gegensatz in der Auffassung der beiden Künstler besonders leicht klarmachen, wenn man die für die primitive Kunst so schwierige und darum wichtige Gruppenbildung in der Franziskuslegende betrachtet. Das frühe Bild der Trennung des Franziskus von seinem Vater gibt dafür sogleich ein Beispiel. Der Vater des Heiligen ist von einer grossen Schar von Freunden begleitet. Sie stehen in mehreren Reihen hinter ihm, sehr dicht sind sie aneinandergedrängt, und obgleich im allgemeinen von den Zurückstehenden nichts zu sehen ist, als ihre Schädel und Stirnen, erkennt man doch deutlich das Bestreben, den Eindruck hervorzurufen, dass hier gesondert aufgefasste Männer zu freier Ansammlung vereinigt sind. Der Begriff der Gruppe hat nicht die archaische Strenge, mit der ihn Giotto gedacht und z. B. bei den abgewiesenen Freiern auf dem Vermählungsbilde in Padua verwirklicht hat. Aber zugleich mit dem altertümlich Herben fehlt der Darstellung in Assisi die künstlerische Klarheit. Die Gruppe ist hier nicht eine plastisch belebte Einheit, in der jede Figur und jede Stellung und jeder Grad von Sichtbarkeit zur Klärung beiträgt, sondern sie ist eine Zusammensetzung von möglichst vielen Gestalten auf möglichst engem Raum. Recht viel soll zu sehen sein und das Viele soll sich in rechter Mannigfaltigkeit präsentieren, damit so der, fast möchte man sagen historisch treue Eindruck einer grossen Menschenschar ge-

geben werde. Diese kalte Problemstellung, die auf Häufung statt auf Zusammenfassung hinaus will, hat zur notwendigen Folge, dass der Einzelne, da er nicht das notwendige Glied eines Ganzen ist, keine wirkliche Bedeutung besitzt; keine Haltung hat im Sinne räumlicher Bildwirkung Wichtigkeit, die Kräfte sind verzettelt.

Dabei ist nun das Bild der Lossagung des Franziskus als eins der frühesten im Zyklus noch beherrscht von dem Streben nach schwerer Körperwirkung, wie sie dem späten Ducento geläufig war. Es hat dadurch eine gewisse Haltung, die die plastische Unklarheit vielleicht nicht sogleich peinlich fühlbar werden lässt; aber je weiter wir den Zyklus verfolgen, desto mehr verschwindet jenes Streben und wir begegnen dann so sinnloser Enge wie in der Gruppe der Priester auf dem Bilde der Feuerprobe, und so ungeordnetem, unbearbeitetem Gedränge von Köpfen, wie bei den Leidtragenden im Bilde des Todes des Edlen von Celano.

Dieser unnatürlichen Gepresstheit in den Gruppen steht nun eine Lockerheit des Arrangements von freier zusammenstehenden Figuren gegenüber, die uns verwundern müsste, wenn sie nicht die gleiche Unklarheit des Künstlers nur von der entgegengesetzten Seite zeigte. Auf dem Bilde der Feuerprobe steht an dem Thron des Sultans eine Anzahl Soldaten, die in einem ziemlich freien Verhältnis zueinander zu stehen scheinen. Die Ueberschneidungen von Figur zu Figur sind nicht rücksichtslos wie bei Giotto gemacht, sondern sie zeigen das Bemühen, jeder Gestalt eine fast materielle Deutlichkeit zu geben. Aber die Männer sind zugleich in ihrer Stellung zu dem hochragenden Throne so unverständlich, dass man nicht weiss, wie sie überhaupt Platz finden können; und was das bequeme Nebeneinander betrifft, so ist es erkauft durch eine Kälte der räumlichen Verhältnisse zwischen den Figuren, die alles plastische Leben tötet. Auf dem Verspottungsbilde in Padua sind die Juden in ähnlicher Weise um Pilatus versammelt, wie hier die Soldaten beieinander stehen. Wie warm sind nun da die Gestalten vereinigt und welch starkes Gefüge ist dadurch die Gruppe geworden; aber freilich, Giotto hat dem rein künstlerischen Interesse die unedle Deutlichkeit, die der Meister der Franziskuslegende vor allem erstrebt, hintangesetzt.

Wie wenig der Künstler in Assisi mit dem kostbaren Material des freien Raumes umzugehen weiss, sieht man vielleicht noch besser in der Szene der ekstatischen Erhebung des Franziskus, wo vier Mönche mit lebhaften Gebärden des Staunens dem seltsamen Schauspiel zu-

Assisi. Quellwunder. — Umbrischer (?) Meister um 1320.

sehen. Wieder und in noch höherem Masse führt die lose Verknüpfung der Gestalten zu grösserer sogenannter Natürlichkeit, als sie je bei Giotto vorkommt, aber es ist gar nicht daran gedacht, den freien Platz mit dem Stadttor dahinter in einen wirklichen Raum umzuwandeln; leer und abgezirkelt stehen die vier Männer vor- und hintereinander. Oder man betrachte das Bild der Ordensbestätigung, wo die Schar der Genossen des heiligen Franziskus vor dem Papst hingekniet ist, um seinen Segen zu empfangen. In mehreren Reihen knien die Brüder hintereinander, gleichmässig die Arme erhebend. Die Anordnung, die jedem freien Raum zu geben scheint, wirkt auf den ersten Blick um so günstiger, als den Mönchen die weitläufige und schwere Gruppe des Papstes mit seiner Umgebung gegenübersteht, die auf Grund eines eigentümlichen optischen Gesetzes dem übrigen Teil der Szene eine Art Anteil an ihrer Weite gibt. Pflegt man aber längeren Umgang mit dem Bilde, so schwindet der räumliche Eindruck immer mehr, und es erweist sich, dass die verschiedenen Gestalten in nichts als Teile eines gesehenen Raumganzen behandelt sind. In genau gleichem Abstand sieht man einen Kopf neben dem andern, und alle Köpfe sind von der gleichen völligen Rundheit. Nirgend ein Ansatz von Verkürzung, der wenigstens den Versuch andeutete, die zehn Männer von einem Punkte aus zu sehen. Die Täuschung, als befänden sie sich wirklich im Raum, beruht auf der sehr rohen Plastik im einzelnen und darauf, dass das ungefähre Hintereinander der Figuren durch ein ganz willkürliches Uebereinander ergänzt worden ist. Auch die einzelnen, in so undurchdachter Weise vereinten Glieder sind unklar. Obgleich der Maler äusserlich auf den Schein hingearbeitet hat, als habe jede Figur reichlichen Platz, hat seine Anschauungskraft doch nicht einmal gereicht, um das doch auch raumverlangende Armerheben der rückwärts Knienden zu berücksichtigen.

Um solche Momente nach ihrer Bedeutung zu würdigen, muss man sich klar machen, dass sie nur möglich sind bei einer von Giotto grundverschiedenen Anschauung der menschlichen Gestalt. Ueber sie belehren wir uns am besten, wenn wir von der sehr auffallenden Tatsache ausgehen, dass in dem ganzen Franziskuszyklus sich nicht eine von den Unbeholfenheiten und perspektivischen Verzeichnungen an der einzelnen Figur nachweisen lässt, wie sie uns in Padua auf Schritt und Tritt und selbst noch in Florenz gar nicht selten begegnen. Giotto fasst die Figur als Raumglied auf und sucht sie ganz streng so zu geben, wie sie in einer bestimmten Situation als Teil eines einheitlich gesehenen

Ganzen wirken muss. Dabei gestattet er sich kein Zurechtstellen, um Schwierigkeiten zu umgehen, die ihm die perspektivische Durchführung seiner Probleme bietet, im Gegenteil, er sucht diese Schwierigkeiten auf, die ja das Raumbild erst interessant machen. Die Richtigkeit im Einzelnen ist für Giotto viel weniger wichtig, als die Klarheit im Ganzen. Von anderen Instinkten wird der Legendenmeister geleitet. Er weiss nicht, was Wärme plastischer Tiefenwirkung ist, und er weiss auch nicht, dass jedes Stück im Bilde dienen muss, die Fläche in Raum umzuwandeln. Daher kommt es, dass seine Figuren nicht den Charakter bestimmter Raumexistenzen haben, sondern in einer abstrakten neutralen Rundheit in seiner Phantasie leben. Sie sind im Sinne des Raumes unproblematisch. Darum sind sie zwar nur selten falsch gezeichnet, aber niemals wirklich wahr gesehen. Um nur an einem Beispiel den Gegensatz der Anschauungen zu illustrieren, sei auf das Bild hingewiesen, wie Franziskus vor dem Sultan steht. So enge sind da die mohammedanischen Priester aufeinandergedrängt, dass irgendwelche Klarheit über ihre räumliche Möglichkeit nicht besteht, aber sie sind so geschickt aneinandergefügt, dass man keine Stelle angeben kann, wo die Zeichnung falsch oder auch nur unbestimmt würde. Oder nebenbei Franziskus mit seinem Begleiter. Räumlich gestaffelt sind die beiden Gestalten gar nicht, und man kann auch durchaus nicht sehen, wie der zurückstehende Bruder im Rücken des Heiligen die Hände frei zu bewegen vermag, aber einen augenfälligen Fehler hat das, was man von der Zeichnung sieht, trotzdem nicht; der Künstler hat eben ganz äusserlich die eine Figur hinter die andere gestellt, als handele es sich nicht um Gebilde, die malerisch verarbeitet werden müssen, sondern um unwandelbar starre Grössen. Damit vergleiche man das Brautgefolge der heiligen Maria auf dem Paduaner Fresko mit ihren zahllosen „Fehlern" und ihrer doch so klaren Plastik.

Die Figuren der Franziskuslegende nehmen nicht ausgesprochene Stellung. Man findet zwar sehr mannigfaltige Haltungen, die durch ihr Gegeneinander sogar den Schein eines geschlossenen Raumbildes erzeugen, und selbst sehr komplizierte Haltungen sind plastisch in sich ausgeglichen, z. B. auf dem Bild der Erscheinung in Arles der hockende und der zur Seite des Antonius sitzende Mönch. Aber es fehlt überall das Schlagende, das an die Stelle lauer Schrägen scharf markierte, und darum ausdrucksvolle Besonderheiten der räumlichen Stellung zu setzen wagte. Des Reizes des so kostbar Sprudelnden und Schäumenden im räumlichen Zusammenspiel der Figuren, der eine der grössten Schön-

heiten in Giottos Stil ausmacht, müssen wir in der Franziskuslegende entbehren.

Wir wenden unsere Betrachtung noch zwei figurenreichen Bildern zu, in denen es dem erfahrenen Maler gut gelingt, ein anschauliches Arrangement zu treffen und darüber hinaus einen gewissen Allgemeineindruck von Menschengewimmel zu erwecken. Das eine ist die Darstellung der geheimnisvollen Weihnachtsfeier in Greggio.

Den Mittelpunkt der Szene bildet das hohe Lesepult, vor dem Franziskus in Betrachtung des wunderbaren Kindes kniet. Rechts von dem Pult stehen dicht um einen schmächtigen Säulenaltar geordnet Priester und Mönche. Sie wenden sich in sehr verschiedenen Haltungen der Erscheinung zu und bilden so eine bewegte Einheit, die in ihrer Hauptrichtung nach der Mitte des Bildes tendiert. Links sind in leichterer Betonung der Richtung zur Mitte in mehreren Reihen andächtige Laien aufgestellt, in deren Rücken etwas erhöht, Mönche mit weit im Singen geöffneten Mündern stehen. Zwischen diese beiden Gruppen und sie wie ein Keil voneinander scheidend baut sich das Mittelstück des Bildes: von vorn nach hinten in aufsteigender Linie der kniende Franziskus, das Pult und ein festlicher Zug von Frauen, die durch den geöffneten Lettner von hinten auf die Szene treten. Dieser eintretende Chor ist von grosser Bedeutung: er verlegt den Schwerpunkt nach hinten, wo ohnehin in dem nach der ganzen Breite des Bildes sich erhebenden Lettner das Auge den Ausgangspunkt der Betrachtung findet, um erst allmählich nach vorn und abwärts zu gleiten zu der Gestalt des heiligen Franziskus.

Schon dieser Umstand gibt dem Raume Unsicherheit, denn es ist, als hänge und klebe alles hinten fest. Dazu kommt, dass das Einschieben des Mittelstücks zwischen die beiden seitlichen Gruppen zwar eine geschickte Ausbildung der einmal gewählten Situation ist, aber sich nicht als homogenes Element zu den übrigen Massen des Bildes fügt. Der Frauenchor übertrifft zweifellos an Anschaulichkeit den Schwarm der eindringenden Juden auf dem Paduaner Lazarusbild bei weitem, aber er reisst ein grosses Loch in den Raum und vernichtet seine harmonische Einheit. Die seitlichen Gruppen geben schon durch die grosse Zahl der darin vereinten Menschen jenen Eindruck einer lebhaften Menge, der den Charakter des ganzen Bildes bestimmt. Aber lehrreich genug: trotz der scharf gekennzeichneten Situation, in der sich diese Massen befinden, wirken sie auf das Auge ganz ohne Schärfe. Selbst auf der rechten Seite, wo die Mannigfaltigkeit der Haltungen und der

Anordnung um den Altar der Gruppe Leben und Abstufung geben könnte, bleibt alles ein verschwommenes Durcheinander. Auf der linken Seite stehen die verschiedenen Reihen ausser Verhältnis zueinander. Die vordersten Gestalten sind sehr breit und stehen lose. Immer dort, wo sich ihre Umrisse schneiden, sieht man Kopf und Schultern der Hinteren vorragen, aber so, dass die Köpfe wie aufgereiht auf einer Schlangenlinie sind, nicht wie die Glieder eines abgestuften Raumganzen. Das Uebergewicht, das die Voranstehenden durch ihre Gleichmässigkeit und vollständige Sichtbarkeit besitzen, vermag hier nicht als Ausdruck für die plastische Lebendigkeit der ganzen Schar zu wirken, denn hinten setzen sich ihm die Macht der Lettnerwand und die zwei erhöhten, lebhaft bewegten Mönche entgegen. Die zwischen vorn und hinten stehenden Figuren werden gequetscht und müssen als räumlicher Faktor verkümmern. Fassen wir zusammen, so haben wir in dem „Weihnachtswunder" eine grosse Anzahl sehr effektvoller Raummotive, aber statt geschlossener Totalwirkung ein hartes Nebeneinander und statt des Verlangens nach ruhiger und kräftiger Durchmodellierung des Raumes ein Genüge an verblasener Scheinwirkung.

Ganz Aehnliches finden wir bei der „Erscheinung des Franziskus in Arles", wo eine grosse Schar von andächtigen Brüdern in mannigfaltigen Stellungen zu Füssen des heiligen Antonius Platz gefunden hat. Die grossen Wände der Architektur und der durch sie gewonnene Raumeindruck sind wieder sehr geschickt verwendet, um den vielen Figuren eine gewisse Bequemlichkeit im Beieinander zu gewähren. Aber wie arm ist das Raumbild mit den drei gleichen scharfen Schrägen der sitzenden Mönche, mit den nur als Platzfüllungen empfundenen Brüdern im Hintergrund, mit den in so peinlicher Absichtlichkeit isolierten Gestalten dicht bei dem Prediger und vor allem mit dem räumlich ganz ausdruckslosen Verhältnis zwischen den beiden Hauptpersonen. Und auch die grosse Wand im Hintergrund mit ihrem überladenen Schmuck ist der Raumwirkung nicht günstig. Sie droht die Szene zu erschlagen. Bei Giotto finden wir grosse, frei zu übersehende Rückwände zuerst in der Bardikapelle in Florenz. Aber wie lebendig ist da das Verhältnis von Wand und Figuren; ein weiches In-die-Tiefe-ziehen und zugleich ein klares Sichloslösen sind die Qualitäten der Giottoschen Wände. Es ist beinahe grotesk zu denken, dass aus dem Geiste, der die „Erscheinung" in Assisi geschaffen hat, einige Jahre später ein Bild von so saftiger Fülle und dabei doch so mühevoller Arbeit hervorgegangen sein soll, wie es die Paduaner „Fusswaschung" ist.

Wenn für den Meister der Franziskuslegende eine gewisse szenische Reichhaltigkeit charakteristisch ist, die mit lebendig erfasster Räumlichkeit nichts zu tun hat, ja durchweg auf ihre Kosten erreicht wird, so wird man daraus eine Konsequenz ziehen müssen, die nicht das Verhältnis der Gemälde zu Giotto betrifft, sondern für die Beurteilung der Frage von Bedeutung ist, ob in den sämtlichen Bildern des Zyklus die gleiche künstlerische Hand anzunehmen ist, oder ob diejenigen neueren Forscher recht haben, die die Bilder 2—19 als das Hauptstück herausgreifen und die übrigen für das Werk eines oder mehrerer späterer Künstler erklären.[136]) Der einzige für diese Meinung vorgebrachte Grund ist die Tatsache, dass von dem 20. Bild an, das den Tod des Franziskus schildert, mehrere Darstellungen zu finden sind, die eine übermässig grosse Zahl von Figuren in sehr geringer Klarheit ins Bild bringen. Der Grund ist nicht stichhaltig, denn mehrere der in dem Zyklus vorangehenden Bilder zeigen die von uns beobachtete gleiche Tendenz nach möglichster Reichhaltigkeit des Bildfeldes und es kann durchaus nicht wundernehmen, dass der Künstler, je länger er an der Arbeit war, desto mehr die Grundrichtung seines künstlerischen Wesens bis zu virtuoser Freiheit entwickelt hat. Gerade das Virtuosentum, das die geschmacklosen Häufungen in einigen der letzten Bilder hervorgebracht hat, hat auf dem Wege des Meisters der Franziskuslegende gelegen.

Aber — um die Frage gleich hier zu erledigen — es sprechen auch noch mehrere andere Momente dafür, dass die Franziskuslegende in der Hauptsache ein einheitliches Werk ist. Zunächst wird die Serie der vielfigurigen Bilder gleich am Anfang durch die Darstellung der „Vision des Augustinus" unterbrochen, die verhältnismässig wenige Personen umfasst und gewiss niemandem Anlass bieten würde, sie von der sogenannten Kerngruppe zu sondern, wenn sie nicht eben zwischen den für verdächtig erklärten Bildern stünde. Es ist ferner zu beachten, dass bis zum allerletzten Bilde die gleichen Kompositionsprinzipien Geltung behalten, die wir bei den früheren finden, dass das künstlerische Verhältnis zu der überlieferten Legende keinerlei Aenderung erleidet und dass auch die zeichnerische Behandlung der Figuren sich in allem Wesentlichen gleich erhält. In diesem zuletzt angeführten Punkte machen nur die drei Schlussbilder im Zyklus eine Ausnahme, aber auch hier beruht die Darstellung der auffallend frei gehaltenen Figuren auf der nämlichen Grundvorstellung, die sonst in der Franziskuslegende herrscht. So wird man hier in der Tat, da auch die architektonischen Anlagen einen fortgeschrittenen Charakter gewinnen, die Hand eines

Nachfolgers annehmen müssen, der sich jedoch bei seiner Arbeit an die grundlegenden Pläne des Hauptmeisters gehalten haben muss.

Die Ablehnung des ganzen letzteren Teils des Zyklus stammt nun gerade von denen, die im übrigen Giotto für den Meister der Franziskuslegende halten. Sie haben daran ein grosses Interesse. Wenn sich nämlich zeigt, dass, je näher wir dem Ende der Franziskuslegende und damit — nach traditioneller Auffassung — dem Beginn der Arenaarbeiten kommen, desto schärfer der Gegensatz zwischen den beiden Stilen sich herausarbeitet, dann schwindet die Möglichkeit der identischen Abkunft beider Werke immer mehr. Man vermag der Franziskuslegende nicht bis in ihre letzten äusserlich sichtbaren Konsequenzen zu folgen, weil man ihr inneres Wesen nicht genügend durchforscht und daraus nicht zur rechten Zeit die eigenen Konsequenzen gezogen hat.

Wir haben übrigens auf die in neuerer Zeit aufgekommene Zerreissung der Franziskuslegende, obschon sie gewiss unberechtigt ist —, Rücksicht genommen und uns für unsere Darstellung des Stils der Franziskuslegende ausschliesslich an die Bilder 2—19 gehalten. Nur so konnte ja wenigstens die Basis für eine Verständigung erhalten bleiben.

Kein Bild in dem Zyklus möchte sich besser als das zuletzt besprochene der „Erscheinung in Arles" dafür eignen, unserer Betrachtung den Uebergang zu vermitteln von den Raumproblemen zu den in der Franziskuslegende herrschenden Prinzipien rhythmischer Erzählung. Denn gerade in dieser so breiten, vielfigurigen Szene, die zugleich so hohe Anforderungen an die bezwingende Kraft geistiger Auffassung stellt, muss sich der Wert des Bildes an dem Mass wechselseitiger Durchdringung des Raumes und der Rhythmik erweisen. Der Meister der Franziskuslegende versagt durchaus.

Es handelte sich für den Künstler, der der Legende gerecht werden wollte, darum, den Ausdruck tiefer innerlicher Sammlung zu finden, welche die vielen Brüder erfüllt, und welche allein die wunderbare Erscheinung künstlerisch zu erklären vermag. Aber gerade die starken Richtungsgegensätze, die dazu dienen, die Schar der Brüder übersichtlich zu machen, verhindern, dass wir die gesammelte Einhelligkeit empfinden, von der die Legende erzählt. Wir stehen vor der materiellen Tatsache einer frommen Versammlung, wir erkennen die Andacht der Männer an ihren Haltungen und Mienen, aber sie wird uns durch das Bildganze nicht zum Erlebnis der eigenen Phantasie gemacht.

Der Künstler, der sich schon damit im allgemeinen sehr weit von der

reifen Darstellung der Szene des Giotto, die wir in Florenz kennen gelernt haben, unterscheidet, weicht auch im besonderen von Giotto dadurch ab, dass er an der Doppelbewegung festhält, wie sie von der geschriebenen Legende überliefert war: nur einer der Brüder sieht die Gestalt des Heiligen, die andern lauschen den Worten des Predigers. Dadurch bricht das Bild innerlich in zwei Stücke. Wir sehen mit unseren Augen die grosse Gestalt des Heiligen und sollen doch glauben, dass er nur die Ausgeburt der Phantasie eines einzelnen ist; wir sehen, wie der Heilige in die Versammlung der Mönche tritt; so deutlich, so massiv steht er da, dass wir alles auf ihn als den Mittelpunkt beziehen möchten und dennoch: in dem Bilde nimmt ausser dem einen keiner an ihm Anteil. Der Maler hat seiner Kunst mehr zugemutet, als sie leisten kann; er will genau sein und wird unverständlich, er ist nicht stark genug, die erzählte Legende in die ganz andere Sprache der darstellenden Kunst zu übertragen.

Wie der Grundgedanke nicht klar ist, so fehlt im einzelnen alles, was uns die Wärme und Innigkeit des Vorganges fühlen liesse. Wenn schon die Figur des Franziskus als eine äusserliche Zutat erscheint, so dürften wir doch erwarten, dass ein enger Zusammenhang zwischen den Mönchen und ihrem Prediger hergestellt werde. Die Aufmerksamkeit der Brüder ist ja auch geschildert, und das gedankenvolle Dasitzen dessen, der zu den Füssen des Predigers sitzt, gibt uns sogar eine Vorstellung von andächtiger Stimmung in dem engen Kreise; aber weder bemerkt man an den einzelnen Gesichtern das Mass von Ergriffenheit, das zum Vorgang so notwendig gehört, noch sieht man, dass der Prediger sich mit Lebhaftigkeit und Bedeutung an die Versammlung wendet. Seine äussere Haltung ist so gleichgültig, ja fast passiv, seine Stellung so wenig rhythmisch an die Brüder gefesselt, dass auch er, ganz ähnlich wie Franziskus selbst, nicht als ein tätiger Faktor im Bilde wirksam ist. Kalt und ohne innere Beziehung steht er da. Kein Teil stützt oder fördert in diesem Bilde den andern; unverarbeitet, wie sie an sich sind, stossen sie im ganzen hart aneinander.

Es ist nun aber äusserst wichtig für die Beurteilung der Franziskuslegende, dass dieser harten Wirkung, die von dem Bilde ausgeht, sobald man tiefer darin forscht, doch eine Eigenschaft entgegensteht, vermöge deren der Beschauer frappiert und gefangen zu werden pflegt. Die Härte hat nichts unmittelbar Beunruhigendes an sich; ja sie ist so wohl verborgen, dass, wer den flüchtigen ersten Eindruck des Bildes mit einem einzigen Worte charakterisieren wollte, es vielleicht eher weich als hart

nennen würde. Die grosse Anzahl der empfindsamen Gebärden bei den Mönchen und eine das Ganze beherrschende Schwere, man möchte sagen: Dicke des Tons geben dem Bilde jene äusserliche Art von Stimmung, die vielleicht der stärkste Gegensatz zu der Lauterkeit freier künstlerischer Naivität ist, die aber bis auf den heutigen Tag so viele über die wahren Werte auf jeglichem künstlerischen und menschlichen Gebiete zu täuschen pflegt. Mangel an feinfühliger Sachlichkeit einerseits, Sicherheit in der Erzeugung einer angenehmen, allgemeinen Stimmung andererseits sind die wichtigsten Merkmale des Erzählungsstils in diesem Bilde. Und sie sind beide so entschieden ausgesprochen, dass es uns nicht wundern kann, sie in dem ganzen Zyklus immer wieder anzutreffen.

Nehmen wir die Szene der Ordensbestätigung durch den Papst. Die beiden Gruppen der hinknienden Mönche und des päpstlichen Gefolges sind mit sicherer Wahrung des Gleichgewichts einander gegenübergestellt; das zentrale Gebärdenspiel zwischen dem majestätisch segnenden Papst und dem demütigen Franziskus hält die beiden Teile des Bildes fest zusammen. Die Darstellung ist rasch zu übersehen, die Komposition bleibt leicht im Gedächtnis und die Abgerundetheit des Vortrags scheint mit der Einfachheit des Themas glücklich zu harmonieren. Indessen, auch dies Bild hält einer strengeren Untersuchung nicht stand.

Der Vorgang ist rein zeremoniell gedacht. Wir sind nicht Zeugen des schönen Schauspiels, dass eine Schar zukunftsfroher Männer mit kindlichem Vertrauen vor dem Vater der Christenheit hinkniet, damit er dem grossen Plane, den sie hegen, seinen Segen schenke; was wir vielmehr sehen, ist, dass der Papst, umgeben von seinen Würdenträgern, demütigen Mönchen mit grosser Feierlichkeit und im Bewusstsein seiner Macht einen Auftrag erteilt. So sehr die äussere Anordnung des Bildes auf Gleichmass der Teile Bedacht nimmt, alles geistige Leben wird doch von dem pompös dasitzenden Papst absorbiert; Franziskus kniet ihm gegenüber nur als der Empfänger einer Gnade. So wird nun zwar ein wirkungsvoller Kontrast für das Bild gewonnen, aber es ist dem Thema doch das Beste dadurch genommen. Die Neutralität in der Haltung der Prälaten und die ein wenig stupide Gleichmässigkeit der armeerhebenden Mönche, sind die natürlichen Folgen jener auf repräsentative Wirkung gerichteten Auffassung, der die Entfaltung freier Teilnahme der einzelnen sich nicht vereinen konnte. Alle Gestalten müssen sich dem Zwange rein dekorativer Absicht fügen. In dieser Beziehung steht der Maler der Franziskuslegende noch ganz unter der

Assisi. Franziskus vor Honorius. — Umbrischer (?) Meister um 1320.

Herrschaft des ducentistischen Geschmacks, der sinnliche Beweglichkeit nicht gekannt hat und überall die imposante Feierlichkeit statt selbstbewusster Freiheit erstrebte. Die Konstatierung dieser Gemeinsamkeit der Franziskuslegende mit dem Stil des Ducento ist um so wichtiger, als es sich hier nicht um eine Uebereinstimmung in technischer Beziehung, sondern um eine Verwandtschaft der künstlerischen Stimmung handelt. Der Maler der Franziskuslegende hat die geistige Kultur des 13. Jahrhunderts nicht überwunden. In bezug auf naturalistische Ausgestaltung einer Szene und auf Mannigfaltigkeit der Motive geht er zwar weit über das heraus, was die Ducentisten gebracht haben, aber seine entwickelteren Formen bergen keine dem Wesen nach neue Idee. Vielleicht ist es nicht einmal zuviel behauptet, dass die Franziskuslegende den in sich harmonischen Stil des Ducento durch ihre naturalistische Ausgestaltung ins Triviale hinabgezogen hat. Muss man nicht annehmen, dass in einem Jugendwerke Giottos gerade das, was in der neuen Zeit an gärender Kraft waltet, sich, wenn auch gehemmt und unbestimmt, so doch im Innersten ganz unverkennbar zeigen würde?

Höchst seltsamer Weise ist nun wiederholt gesagt worden, dass das Bild mit der gleichen Darstellung in Florenz im wesentlichen übereinstimme. Gerade das Gegenteil ist der Fall; in allen entscheidenden Punkten sind die Bilder verschieden. Zunächst ist das Florentiner Bild nicht auf die schwere dekorative Antithese angelegt; ferner ist der Papst nicht von einem grossen Hofstaat umgeben, sondern Giotto hat sich begnügt, die päpstliche Würde dadurch anzudeuten, dass er ihn auf einen erhöhten Stuhl setzte und ihm zu beiden Seiten je einen Begleiter gab. Endlich ist auch die Stellung der Mönche im Bilde grundverschieden; sie haben nicht die etwas bettlerhaften Attitüden wie in Assisi, sondern ihre Haltung ist von dem liebenswürdigsten Selbstgefühl getragen. Sie erheben nicht adorierend die Arme, sondern halten sie still verschränkt über der Brust. Vor allem aber sind sie, zusammen mit dem heiligen Anführer, die Träger der das Bild hauptsächlich bestimmenden Bewegung. Kurz, die beiden Werke stehen so weit auseinander, wie überhaupt Werke einer ikonographisch noch so begrenzten Zeit stehen können. Giottoschem Freimut und — wenn es erlaubt ist, das Wort zu gebrauchen, — Giottos demokratischem Taktgefühl steht auf dem Bilde in Assisi eine engherzige und kalte hierarchische Gesinnung gegenüber.

Man pflegt dem Maler der Franziskuslegende nachzurühmen, dass er stark dramatisch empfunden habe. Wenn wir aber unter dramatischer

Anlage eines Bildes in erster Linie das verstehen müssen, dass die wirksamen Kräfte frei und lebendig zur Entfaltung kommen, so fällt von dem bisher Beobachteten kein günstiges Licht auf jene Behauptung. Sie wird noch zweifelhafter in ihrem Wert, wenn wir ein Bild, wie den Streit des Heiligen mit seinem erzürnten Vater untersuchen, wo der „dramatische" Gehalt sich doch so offen dem Künstler dargeboten hat. Der Meister bringt wieder die effektvolle Gegenüberstellung zweier schwerer Gruppen, von denen die eine ihr Gewicht durch die grosse Zahl der Personen, die andere durch die Breite der etwas üppig geschilderten Posen besitzt. Gegliedert ist besonders die linke Gruppe so gut wie gar nicht und die teilnahmslosen Gestalten rechts dienen auch nicht dazu, Leben in das Bild zu bringen. Alles kommt auf die Hauptgruppe an. Sie gehört zum Gepriesensten in der Trecentomalerei und man gibt ihr an dramatischer Energie sogar den Vorzug vor dem gleichen Gebärdenspiel in Florenz. Die Wirkung ist mit grosser und sehr wahrnehmbarer Absichtlichkeit erzielt. Es besteht ein sorgfältig abgewogenes Gleichmass zwischen den Bewegungen des nackten Knaben, der Haupt und Arme zum Himmel erhebt, und des Vaters, der auf dem einen Arm die Kleider des Sohnes trägt und mit dem andern zum Schlage ausholt.

Diese Abgezirkeltheit gibt dem Bilde seine Haltung, aber sie hat doch zugleich die schlimme Folge, dass das eigentlich Springende, das Elastische des Kampfes, der hier dargestellt werden sollte, nicht zu seinem Rechte kommt. Wie steif und kalt muss der Knabe die Hände emporheben, und wie wenig Energie darf der Alte dem Gefährten entgegensetzen, der ihm den ausholenden Arm zurückhält.

Es wechselt in der Franziskuslegende dumpfe Monumentalität mit scheinbar freier aber doch nur oberflächlicher Beweglichkeit ab. Bei dem „Quellwunder" ist ja die Ausbildung der Landschaft im Interesse übersichtlicher Figurenanordnung mit grossem Geschick gemacht, aber sie leistet nichts, was mehr wäre als solche Uebersichtlichkeit. Das Höhere, was echte Kompositionskunst erstrebt: Durchsichtigkeit bis auf den Grund, lebendige Bedeutung aller Distanzen und aller Abstufungen der Masse, ist in dem übermässig berühmten Bilde nicht zu finden. Die Teile der Komposition: die beiden Mönche mit dem Maultier, der kniende Franziskus, der niedergebeugte Bauer befinden sich gegeneinander auf dem toten Punkt.

In dem Bild der Austreibung der Teufel aus Arezzo gibt der Künstler die Darstellung einer lebhaft an einer Höhe ansteigenden Stadt. Ueber

Dächern und Türmen sieht man spukhafte Dämonen in die Höhe fahren. Diese Darstellung nimmt die rechte Hälfte des Bildes ein. Abgesondert von ihr steht links eine romanische Kirche: Chor und Turm sind im Bilde sichtbar. Im Gegensatz zu den Mauern und Häusern der Stadt ist die Kirche sehr gross, so dass man an dem Streben des Künstlers, den Eindruck von Nähe und Ferne zu geben, nicht zweifeln kann.

Vor der schräg ins Bild schneidenden Kirche sind nun Sylvester und Franziskus dargestellt. Jener steht mehr bildeinwärts, mit hoch erhobenem Arm spricht er die Beschwörung gegen die Teufel. Hinter ihm in gemessener Entfernung kniet nahe der Bildgrenze mit frommer Verbeugung der heilige Franziskus. Die beiden Gestalten vermögen sich gegenüber der massigen Stadt an Bedeutung im Bilde zu halten. Die Kirche in ihrem Rücken, deren linke und rechte Grenzlinie gerade hinter den beiden Franziskanern hingehen, gibt ihnen starken Halt, aber sie sind auch durch ihre Lage zueinander so fest verbunden, dass sie durch die Stärke ihres einheitlichen Eindrucks sogleich als das wichtigste Moment in dem Bild erkannt werden. Eine einzige Linie geht von dem gebeugten Rücken des heiligen Franziskus über den Arm des Sylvester an der ansteigenden Silhouette der Häuser entlang als Diagonale von einer Ecke des Bildes in die andere.

Die Schärfe, mit der sich diese Linie einprägt, ist in ihrer Suggestion sehr gross. Es ist dadurch das gegeben, was man mit dem Namen Blickführung zu bezeichnen pflegt, und worin viele einen absoluten künstlerischen Wert erkennen. Ist es wirklich gut, wenn das Auge, es mag sich in einem Bilde wenden, wohin es will, immer wieder auf die gleiche Bahn gelenkt wird, so dass schliesslich alle Körper im Bilde ihren gegenständlichen Reiz verlieren und nur noch für jene abstrakte Linie Substrate sind? Statt dass durch die Art, wie die Körper über das ganze Bild verteilt sind, sich eine einheitliche Vorstellung offen vor unserem Blick auseinander legte und sich die Körper durch die bewegte Reichheit ihrer inneren und äusseren Beziehungen gegenseitig belebten und erklärten und sich unserem Auge unter immer neuen Gesichtspunkten darstellten, wie es bei Giotto stets der Fall ist und bei allen wirklich malerisch fühlenden Künstlern, tritt Hervorhebung einesteils, Benachteiligung anderenteils für die Körper ein, und es wird unmöglich, dass das Bild mit langsamer, stetiger Gewalt sich uns als ein in allen Teilen durch die gleiche Notwendigkeit lebendiger Organismus offenbare. In unserem Bilde haben wir davon das deutlichste Beispiel: so reich die Schilderung von Kirche und Stadt ist, und obschon diese

Architekturen den grössten Teil des Bildes einnehmen, sie bleiben dennoch im Verhältnis zu den Figuren ein gleichgültiger Ballast. Aber nicht nur, dass für das ganze Bild Ruhe und Freiheit durch eine solche „blickführende" Linie aufgehoben werden, auch die Ausdruckskraft der so zusammengefassten Figuren leidet, sie bilden geometrische Liniensysteme, und befriedigen das Auge als solche durch Korrektheit, aber der Wert und ursprüngliche Reiz der Gebärde wird durch die Indiskretheit dieser Art von Schönheit zerstört. Die Unlöslichkeit der Verbindung des Stehenden und des Knienden macht, dass die Haltungen trotz ihrer objektiven Verschiedenheit sich sinnlich nicht nuancieren: die eine sondert sich nicht lebendig von der anderen, vielmehr erschöpft sich die Funktion der einen Gebärde darin, dass sie beginnt, die der anderen, dass sie abschliesst, und die sachliche Bedeutung fällt notwendig zwischen so weiten Maschen heraus.

Dasselbe gilt von der „Vision der Stühle", wo der betende Franziskus mit dem in seinem Rücken knienden Bruder und dem über ihm erscheinenden Engel ein Dreieck ausmacht, das an sich, wie jede klare geometrische Figur Wohllaut besitzt, aber durch die Beziehungslosigkeit innerhalb der ganzen Fläche bildnerisch wertlos wird und alle dynamische Rhythmik unmöglich macht. Auch bei Giotto kann man gelegentlich geometrische Figuren über die Kompositionen zeichnen, aber niemals erschöpft sich in solchen Verhältnissen die Beziehung zwischen den Körpern.

Gibt es etwas Unlebendigeres als die Vereinigung der drei Mönche bei S. Rufino, die Zeugen der wunderbaren Fahrt des Heiligen durch die Lüfte sind? Trotz der Ostentation, mit der die Linien und Gebärden der Männer aneinander gepasst und gegeneinander gestellt sind, bleibt ihr Verhältnis so gleichgültig, dass der Eindruck einer bewegten Szene auf halbem Wege erstarrt scheint.

Ein Gegenstück zu so schwerfälligen Bildern haben wir in der lebhaften Szene des „Todes des Edlen von Celano". Hier ist die elastische Figur des sich erschreckt erhebenden Franziskus ja so glücklich gegen den gedeckten Tisch gestellt und in so wirkungsvoller Weise von dem sitzenden Mönch links und dem unruhig gestikulierenden jungen Menschen rechts flankiert, dass man annehmen möchte, diese Gestalt müsse dem ganzen Bilde etwas von ihrer Zwanglosigkeit abgeben. Aber es kommt trotz des brauchbaren Ansatzes, der in der Zusammenordnung jener drei Figuren liegt, nicht zu einer klaren Rhythmik im Bilde: der Sterbende, dessen Kopf von einer knienden Frau gehalten wird und zu

dessen Füssen — in übrigens fast identischer Silhouette — eine andere Frau kniet, bildet mit diesen beiden zusammen einen durchaus abgesonderten Teil, der durch die noch so lebhafte Blickführung, die in dem Gestikulierenden gegeben ist, nicht mit dem aufgerichteten Franziskus zusammengeht. Vollends die Schar des jammernd heraneilenden Gesindes, wo soviel Bewegung verschwendet ist, bleibt eine leere Zutat.

Endlich sei noch die Rede von dem Bilde der Predigt des Heiligen vor dem Papst, einem Stücke, das wegen des friedlich harmonischen, aber zugleich bewegten Charakters des Themas besonders geeignet ist, den Gegensatz zwischen dem auf äusserlichen Effekt hinarbeitenden Maler der Franziskuslegende und dem von tiefem Schönheitsgefühl erfüllten Giotto hervortreten zu lassen. Zuerst wieder dies: die Komposition baut sich nicht auf. Es sind sechs Beisitzer um den Papst versammelt, die zwar in ihren Mienen Aufmerksamkeit verraten, als Bildelemente genommen aber so sinnlos um den Thron des Papstes verteilt sind, dass sie nichts weniger als die Resonanz der eindringlichen Stimme eines Heiligen sind. Nichts fühlt man von dem Klang der Rede des Franziskus, der, wie die Erzählung sagt, gesprochen hat, „dass alle meinten die Stimme des heiligen Geistes selbst zu vernehmen".

Wirklich an der Szene beteiligt sind nur der Papst und Franziskus samt seinem Begleiter. Aber auch sie spielen nur durch die Gebärde des Vortrags und der Aufmerksamkeit, nicht durch ihre bildmässige Bedeutung zusammen. Was von dem ganzen Bilde im Gedächtnis zu haften pflegt, ist der machtvoll thronende Papst und seine grosse Bewegung interessierten Staunens. Gegen diese Uebermacht kann sich der Heilige, der doch dem Bilde das Leben geben müsste, nicht halten. Das hat der Künstler selbst empfunden und er hat gesucht, den Schaden durch Flickarbeit gutzumachen. Um die Gestalt des Heiligen zu heben, übernahm er fast Zug um Zug aus dem Bilde der „Erscheinung" nebenbei die Gestalt des gedankenvoll am Boden hockenden Mönchs und setzte sie dem Heiligen unmittelbar vor die Füsse. So erreichte er einen gewissen Ausgleich in der Komposition. Aber wie unversöhnlich ist der Gegensatz zwischen dieser Scheinwirkung und der frei sich aussprechenden Klarheit, mit der Giotto das Bild z. B. des lehrenden Jesusknaben zu einer Szene reiner Hoheit und inniger Bescheidenheit gemacht hat.

Wie die Bilder der Franziskuslegende im ganzen sind, so ist auch die

Behandlung der einzelnen Figur. Es fehlt der energische Wille zu formen. So zahlreich die beobachteten Haltungen in dem Zyklus sind, keine einzige ist in plastischer Lebendigkeit entwickelt. Nichts ist hier genossen: das Stehen, Knien, Niederbeugen, Armeheben — alles ist vorhanden und greift als ein Moment in die Erzählung ein, aber es bleibt im Sinne körperhafter Erfindung ohne anregende Kraft und gleichgültig. Wo ist die Bewegung, die uns neue Linien des Körpers kennen lehrte? wo wäre die Gestalt, locker genug, um uns Einblick in das Spiel ihrer Energien zu geben? Es ist alles nur anspruchsvolle Fassadenwirkung. Nichts Suchendes, Forschendes, Ahnendes in irgendeiner der Figuren; statt dessen kalte Berechnung, die jede Haltung zu glänzendem Effekt auszubeuten weiss.

Dabei fehlt die edlere Sorgfalt durchaus. Wo bleibt z. B. bei dem betenden Franziskus des „Quellwunders" der vom Beschauer abgewendete Arm? Er ist von dem anderen so verdeckt, dass man weder seinen Verlauf noch sein Hervorkommen aus der Schulter sehen kann, und doch müsste man bei der Stellung, die der Körper einnimmt, den ganzen Arm übersehen können. Aehnlich steht es mit dem trinkenden Bauern. Hier ist einer glatten Rückenlinie zuliebe völlig auf die Darstellung des linken, offenbar angezogen zu denkenden Beines verzichtet; es ist unter dem Kittel nicht der geringste Platz dafür. Fast noch schlechter ist der linke Arm weggekommen in dieser, wegen ihrer grossen Wahrheit so sehr bewunderten Gestalt. Bei dem auf den ersten Blick so abgerundet und klar wirkenden Bruder der „Vision der Stühle" weiss man nicht, wo das rechte und wo das linke Bein liegt. Diese Flüchtigkeit der Zeichnung, die die Figuren, je länger sie betrachtet werden, desto starrer und härter wirken lässt, geht durch. Man kann bei jeder nur ein wenig komplizierten Haltung — und der Künstler hat dem Komplizierten bei weitem den Vorzug vor dem Einfachen gegeben — den Versuch machen, Klarheit über den Gang der Linien zu gewinnen, nirgend wird man sich befriedigt finden.

Wir haben früher gesagt, es gebe in der Franziskuslegende keine Verzeichnungen von der Art, wie sie bei Giotto oft zu finden sind. In der Tat ist nun nichts so charakteristisch für die tiefe Verschiedenheit der Künstler, als der Unterschied zwischen den Schwächen ihrer Zeichnung. In den Paduaner Gemälden stellt sich jede Verzeichnung gleichsam als Tribut dar, den die fortschreitende Erkenntnis zu leisten hat; bei dem leidenschaftlichen Suchen nach neuer Form und bei dem Streben nach Durchführung einmal aufgeworfener Probleme, fällt Giotto in

seine Irrtümer. Sie sind Zeichen eines mit wachsendem Künstlertum so oft verbundenen Ungeschicks. Daher kommt es, dass Giottos Fehler so offen daliegen, dass jeder beim flüchtigsten Zusehen sie bemerkt. Bei dem Legendenmeister liegt die Sache genau umgekehrt. Er weiss seine Unklarheiten vorzüglich zu cachieren. Seine konventionelle Zeichnung, die immer den äusserlichen Effekt einer Situation so sicher festhält, arbeitet nur aufs Ungefähre hin, aber dies weiss sie mit solcher Ausdrücklichkeit zu geben, dass sie durch den Schein der Lebenswahrheit im eigentlichen Sinne verblüfft. Ihre akademische Sicherheit hat nicht mit Schwierigkeiten zu kämpfen, denen sie bisweilen erläge, sondern ihre Fehler entspringen einem Mangel an Gefühl für den körperlichen Organismus. Die Figuren des Malers der Franziskuslegende bestechen, um auf die Dauer zu enttäuschen.

Die Gebärden der Franziskuslegende haben alle einen sehr werktäglichen, nüchternen Charakter. Es spricht aus ihnen weder stille Sammlung, noch Würde oder Feierlichkeit. Franziskus kniet, wie man eben kniet, und er erhebt weit die Arme, ohne dass man ihn in eine höhere Welt empordrängen sähe. Der zürnende Vater, der sich auf den jungen Heiligen stürzen will, brennt nicht in Wut; mit dem grossen Pack Kleider auf dem Arm ist er wie ein plötzlich in Erregung gebrachter Schneidermeister. In dem stigmatisierten Franziskus findet man eher eine verkniffene Aengstlichkeit als inneres Leben.

Auf dem Gebiete des profanen Lebens bewegt sich der Meister der Franziskuslegende sicherer. Ja er erreicht hier Wirkungen, die in der ersten Hälfte des Trecento ungewöhnlich sind. Die Verbindlichkeit, mit der Franziskus vor dem Sultan steht, die zurückhaltende Gefasstheit, mit der er dem Sterben des Edlen von Celano zusieht, sind Momente einer weltgewandten Eleganz, die dem feinen, aber einsamen Künstlertum Giottos ganz fremd sind. Aber derselbe Künstler, der jene eleganten Haltungen schuf, war nicht zu nervös, um so grobe Dinge in seine Bilder zu bringen, wie das Plärren der Mönche mit weit aufgerissenen Mündern bei der Weihnachtsfeier in Greggio. An sich hat der Effekt etwas Vulgäres und bei einer Begebenheit, die in der Legende so zart wie möglich erzählt wird, ist er doppelt stillos. Es wird hoffentlich niemand den schönen Humor in Giottos Wirt von Kana als Parallelfall zu den plärrenden Mönchen geltend machen.

Die typische Schilderung der Gestalten ist in der Franziskuslegende viel handgreiflicher als bei Giotto. Die Würdenträger tragen ihre Würde viel mehr zur Schau, als Giottos strengerer Stil es ihnen gestattet hat.

Der Mönch ist viel mehr in der besonderen Eigentümlichkeit des Mönchs erfasst, als bei Giotto, und das gleiche gilt vom Soldaten und vom Bürger. Gerade hierauf beruht in besonderer Weise der alte Ruhm des Zyklus; wenigstens deutet Vasaris Ausspruch: „fa bellissimo vedere la diversità degli habiti di que'tempi" genau auf diesen Punkt hin. Und nicht nur die Typen sind scharf geschieden, auch die einzelnen Personen haben ein scharf zugespitztes Wesen, das jeden mit einer unliebenswürdigen Besonderheit neben dem Nachbarn sich geltend machen lässt. Bei dem Predigtbilde drängt sich der Wechsel im Ausdruck der Zuhörer auf, ohne dass die Stimmung die geringste Vertiefung dadurch erfährt. Was der Beschauer bemerkt, ist nur die routinierte Erfahrenheit eines Künstlers, der sich in einer ziemlich billigen psychologischen Komplikation gefällt. Mit welchem Eklat stehen die für die Erzählung wichtigen Gebärden vor uns. Man muss nur an den weckenden Bruder bei der Vision des feurigen Wagens denken, an den beschwörenden Mönch bei der Teufelaustreibung, an die befehlende Rechte des Sultans oder an die plumpe Imposantheit des in Arles erscheinenden Franziskus. Der Künstler liebt das Forcierte, er bringt alles auf eine Form, die die Situation mehr auspresst als ausschöpft; einen frei sich regenden Menschen hat er nicht zu schaffen vermocht. Alle Gebärden sind von aussen gegebene Haltungen, unklar in ihrem Ursprung und von starrer Unverrückbarkeit. Wer eine Zeitlang selbst das bewegteste der Bilder, den Tod des Edlen von Celano, auf sich wirken lässt, wird spüren, dass kein Glied wirklich frei gerührt ist. Die bei den Füssen des Ritters kniende Frau ist trotz der krampfhaften Bewegung leblos, als sei sie aus irgendeinem Beweinungsbilde kopiert. Wie sieht sie neben den Frauen auf Giottos Paduaner Beweinung aus.

Den Begriff der Persönlichkeit als eines sinnlich fühlenden und fein reagierenden Wesens, der bei Giotto herrscht, kennt der Meister der Franziskuslegende nicht. Trotz der Ausgesprochenheit bleiben die Gebärden allgemein. Daraus erklären sich die vielen Wiederholungen. Die Gebärde, mit der Franziskus den Vögeln predigt, ist Zug um Zug bei dem schon mehrmals genannten weckenden Mönch vorgebildet. Das staunende Erheben der Hand des Wunderzeugen findet sich in ganz gleicher Weise bei der Ekstase, bei der Weihnachtsfeier und bei der Rede an die Vögel, obschon diese drei Vorgänge trotz der gleichen Wunderbarkeit in ihrem Charakter grundverschieden sind. Der Künstler arbeitet mit Klischees. Von der Wiederkehr des hockenden Mönches aus dem Erscheinungsbild in der Predigtszene haben wir

früher schon gesprochen. Noch sinnwidriger ist die Gleichheit der Gebärde bei dem Bruder, dem die Vision des Franziskus zuteil wird und dem aufmerksam zuhörenden Papst (auf den gleichen Bildern).

Wenn wir von der Menschenschilderung in der Franziskuslegende sprechen, so darf zum Schluss doch auch die Frage gestellt werden, ob uns in all den vielen Situationen die Gestalt des Heiligen nahe gebracht, verständlich und klar und lieb gemacht wird? Wie zahlreich sind seine Gebärden und wie wenig lösen sie ihm die Zunge. Und andrerseits wie innig vertraut sind wir mit jeder einzelnen Gestalt in Giottos grossen Zyklen. Welch reizvolle Erinnerungen nimmt man mit an die Hirtenbuben und die dienenden Mägde, an die kindlich ernsten Apostel und die schelmischen Priester, an die alten und die jungen Frauen, an die ihren Instrumenten ganz hingegebenen Musiker und die derben Büttel. Und wie stehen die Mönche der Bardikapelle vor uns im Schmucke zarter Geistigkeit. Es wird einem, wenn man an alle diese Menschen denkt, wohl wie bei einem Gleichnis Homers. In der Franziskuslegende aber bleibt alles in der trivialen Anekdote eingesperrt, farb- und lichtlos.

Die Datierung der Franziskusbilder ist bei dem Doppelwesen, das sie zeigen, sehr schwierig. Immerhin scheint es mir gewiss, dass die grob naturalistische Problemstellung auf dem Boden des Ducento unmöglich ist. Die Virtuosität des Stils schliesst es aus, dass der Künstler ein Entdecker elementarer malerischer Wahrheiten gewesen ist und in vielen Einzelheiten ist er weiter als es Giotto in der Arena war. Daraus ergibt sich, dass er auf Giottos Errungenschaften basiert. Vor das zweite Jahrzehnt des Trecento wird man darum mit der Datierung der Bilder nicht zurückgehen dürfen. Viel später aber werden sie nicht entstanden sein. Rumohr und Wickhoff, die sie nach der Mitte des Jahrhunderts ansetzen,[137]) tragen der Unausgeglichenheit des Stils nicht genügend Rechnung. Nach allem, was wir von der Trecento-Malerei wissen, ist es ausgeschlossen, dass um und nach 1350 so altertümliche Anordnungen wie bei den knienden Brüdern der Ordensbestätigung und solche reinen Flächenwirkungen wie bei dem Traum des Papstes und der Vision der Stühle entstanden sein könnten. Ich glaube auch, dass selbst die engherzigsten Anhänger der Tradition Bilder, die so spät entstanden wären, nicht für das Ducento reklamieren würden. Es kommt ferner das in Betracht, dass eine Reihe von oft hervorgehobenen Uebereinstimmungen zwischen einigen Franziskusbildern und den letzten noch vom Geist des reinen Ducento erfüllten Fresken in

der Bilderfolge über ihnen besteht. Die Gegensätze sind zwar schärfer und zahlreicher als die Gleichheiten, aber diese dürfen nicht vernachlässigt werden. So ist zu vermuten, dass die Franziskuslegende von einem Künstler gemalt ist, der, als er jung war, den Künstlern des späten Ducento, auf welche Bilder wie die „Söhne Jakobs vor Josef" und die „Beweinung Christi" zurückgehen, nahegestanden hat, der dann von dem neuen Stile Giottos starke Anregungen empfangen hat und in fortgeschrittenen Jahren einen Mischstil schuf, in dem ohne künstlerische Tiefe die verschiedensten Gedanken der alten und der neuen Zeit sich kreuzen. Ein eigentlicher Schüler Giottos ist der Künstler nicht gewesen; er hat nie Giottos bildmässige Auffassung geteilt, seine Art zu zeichnen ist von der Giottos ganz verschieden und vor allem fehlt ihm jene Freiheit und Lichtheit, die wir bei den direkten Nachfolgern Giottos finden. Man muss aus der Oberkirche in die Unterkirche in San Francesco hinabgehen, um den ganzen Gegensatz, in dem sich der Meister der Franziskuslegende zu der Giottoschule befindet, wahrzunehmen.

Einige haben gemeint, der Maler gehöre der römischen Kunstschule an. Einen Beweis dafür habe ich nicht getroffen. Schon für die älteren Gemälde in S. Francesco ist die Behauptung, dass römische Kunst auf sie gewirkt habe, vorsichtiger zu formulieren, als gewöhnlich geschieht, und zu der Franziskuslegende gibt es erst recht in Rom keine einzige zwingende Analogie. Ich habe oft geglaubt, etwas den dumpfen Effekten des Signorelli Verwandtes in den Bildern zu spüren und die schwere Zäheit der umbrischen Kunst. Von dem quellklaren Geiste der Florentiner ist jedenfalls nichts darin.

ZWEITES KAPITEL

ÜBER GIOTTOS TÄTIGKEIT IN ROM

Giottos Autorschaft für die Franziskuslegende hat als äusseres Zeugnis nur den Bericht Vasaris für sich. Anders steht es mit der Tätigkeit Giottos in Rom um das Jahr 1300. Von ihr wird durch Filippo Villani schon im vierzehnten Jahrhundert berichtet und sie ist sogar bezeugt durch eine Eintragung in den Liber benefactorum in der Peterskirche in Rom, die aus dem Jahre 1342 stammt. Dort wird berichtet, dass der eben in Avignon gestorbene Kardinal Stefaneschi als Kanonikus der Peterskirche dieser mancherlei Zuwendungen gemacht habe. So habe er für das Atrium der Basilika im Jahre 1298 um den Preis von 2200 Gulden von dem berühmten Giotto in Mosaik eine Navicella ausführen lassen und um 800 Gulden eine Tavola für den Hochaltar der Kirche von demselben Künstler.[138]) Diese Eintragung in dem Liber benefactorum wird gewöhnlich als eine unbedingt sichere Urkunde betrachtet, aber einen solchen Rang besitzt sie gewiss nicht. Sie ist mehr als vierzig Jahre nach dem gemeldeten Ereignisse abgefasst und kann, da der Kardinal ja in Avignon gestorben ist, nicht auf diesen als einen vollgültigen Zeugen zurückgeführt werden. Sie stammt von einem uns unbekannten Mann und enthält in den Preisangaben zum mindesten eine grosse Unwahrscheinlichkeit.[139])

Diese Tatsachen dürfen nicht übersehen werden bei der schwierigen Frage der Autorschaft des heute in der Sakristei von St. Peter aufbewahrten Altarbildes, das man gewöhnt ist, mit dem in der Notiz genannten zu identifizieren. Für Giottos Autorschaft an der Navicella dagegen haben wir noch ein anderes altes Zeugnis, das jedenfalls von der Archivnotiz unabhängig und sie darum zu stützen geeignet ist: in

dem bereits erwähnten Bericht Filippo Villanis, der ausser einem Tafelbilde für das Bargello in Florenz nur diese Navicella als Arbeit Giottos erwähnt.[140])

Ausserdem spricht mancherlei in dem Werke selbst für die Richtigkeit der Ueberlieferung. Freilich, der stilistischen Untersuchung setzt das Mosaik die grössten Schwierigkeiten entgegen, weil es zu verschiedenen Zeiten ganz von neuem gearbeitet worden ist. Die Leidensgeschichte der Navicella ist zu oft erzählt worden, als dass sie hier noch einmal mitgeteilt werden müsste.[141]) Einzelne Figuren sind überhaupt erst später zugefügt worden. Durchgehend sind die Gewänder, vielfach selbst die Gebärden und die Köpfe umgestaltet worden. Das Werk wird hier unter den Apokryphen behandelt, nicht weil es unecht wäre, aber weil es so wie es heute dasteht, nicht geeignet ist, eine systematische Darstellung der Kunst Giottos zu tragen, was es doch leisten müsste als die früheste der uns erhaltenen Arbeiten des Künstlers. Es soll versucht werden, das Echte an der Navicella von dem Hinzugekommenen so scharf wie möglich zu trennen.

Nur insofern ist das Glück der Navicella nicht fremd geblieben, als man sie vor einer Umgestaltung im Jahre 1629, auf die dann noch mehrere andere gefolgt sind, hat kopieren lassen, so dass wir vor dieser bei den Kapuzinern in Rom noch heute aufbewahrten Kopie[142]) dem alten Zustande des Werkes um einige Schritte näher sind, als vor dem Originale selber; sie darf also bei einer kritischen Untersuchung nicht ausser acht gelassen werden.

Was zunächst in die Augen sticht, die mächtige Gestalt Christi, fällt aus dem Ganzen heraus. Sie steht räumlich sowohl, wie durch ihre unnatürliche Grösse ausser Zusammenhang mit dem Schiffe, auf dem die Apostel fahren. Sie ist zudem von einer starren handwerksmässigen Feierlichkeit, die mit dem doch auch machtvollen, dabei aber ausdrucksreichen und menschlich klar verständlichen richtenden Christus der Arenakapelle nur wenig Gemeinschaft zeigt. Wenn nun auf der Kopie Christus eine Gestalt von zwar ruhiger, aber doch freier und sachgemässer Bewegung ist, die dem, was wir sonst von Giotto kennen, nahe verwandt ist, dann müssen wir annehmen, dass die schlechte Erhaltung der Figur im Original den Restaurator gezwungen hat, sie ganz neu aufzubauen, und dass er sich bei seiner Arbeit mehr im allgemeinen an die spätducentistischen musivischen Darstellungen der Christusgestalt gehalten hat, als an die Figur, die der offenbar viel verständigere Kopist als giottesk überliefert hatte. Was die zur Seite Christi in

den Fluten schwimmende Gestalt des Stifters angeht, so scheint sie auch dem um 1300 in Rom herrschenden Stil im ganzen mehr verwandt als dem speziellen Giottos. Doch mag das daraus zu erklären sein, dass Giotto damals als ein Mann von nur wenigen 20, noch nicht zur vollen Selbständigkeit der Konvention gegenüber gelangt sein konnte. Der Kopist hat den Stifter ganz weggelassen. Von dem über die Wogen eilenden Petrus gibt auch die Kopie keine Vorstellung mehr, die irgend auf den Stil Giottos und der alten Zeit überhaupt hinwiese. Auch der angelnde Fischer dürfte nicht mehr ganz derselbe sein, den Vasari bewundert hat; immerhin hat die Gestalt in der spätducentistischen römischen Kunst Analogien.

Anders steht es mit dem Schiff und den von Furcht und Staunen bewegten Aposteln darin. Da kann man nicht nur die Grösse der ersten Anlage noch erkennen, sondern es gibt darin wirkliche und zwingende Analogien zu den gut erhaltenen Werken Giottos.

Freilich auch von diesen Gestalten ist der ursprüngliche Zauber gewichen; alles ist durch die Vermischung zweier Stile, die sich innerlich fremd sind, bis ins Fratzenhafte und Triviale entstellt. Aber nimmt man auch hier die Kopie zu Hilfe, so gelingt es doch, eine Vorstellung wenigstens von dem ursprünglichen Zustand zu gewinnen. Schon die Art, wie die Apostel in dem kräftig gerandeten schweren Schiff breit angeordnet sind, lässt einen sehr bedeutenden Totaleindruck entstehen, der infolge der bestimmten Hervorkehrung des Raummoments sich wesentlich von den Wirkungen rein römischer Bilder jener Zeit unterscheidet und die Navicella selbst dann als Werk eines Fremden für uns kennzeichnen würde, wenn wir nicht wüssten, dass sie von Giotto herrührt. Aber ganz speziell auf Giotto weist der grosse Reichtum des Bildes an klar entwickelten und psychologisch empfundenen Gebärden hin. Die Szene besitzt dadurch eine so lebendig nach allen Richtungen hin nuancierte Aktion, dass man an Bilder von der Art der Paduaner Erweckung des Lazarus sich erinnert fühlt. Figuren, wie die des vorn rechts hockenden, des neben den Schiffstauen halb vorstürzenden, dessen, der sein Antlitz tief verhüllt, und des mächtig an den Segeln ziehenden Apostels, den man nur von hinten sieht, dürfen wohl als Beweise für Giottos Autorschaft an diesem Werke gelten. Das Werk zeigt denselben grossen Wurf, den wir immer bei Giotto gefunden haben und es widerspricht in seinen kraftvollen Gebärden und seiner räumlichen Stärke aufs entschiedenste dem Stil der Franziskuslegende, der es doch nach der allgemeinen Ansicht zeitlich ganz nahe steht.

Wulff hat diesen scharfen Widerspruch bemerkt, und er sucht ihn so zu erklären, dass es Giotto bei seinem Eintritt in die römische Kunstwelt wie Schuppen von den Augen gefallen sei, und dass er engen Anschluss an die römischen Mosaizisten gesucht habe, um seinem Stil nun erst diejenige Monumentalität zu geben, um derentwillen er so grossen Ruhm besitzt.[143]) Wir haben diese Gedanken Wulffs schon früher gestreift; hier bietet sich Gelegenheit zu direkter Auseinandersetzung. Es lässt sich zunächst geltend machen, dass der in Rom doch durch dekorative Monumentalkunst verwöhnte Kardinal nicht einen fremden, noch dazu sehr jungen Künstler für einen so bedeutenden Auftrag, wie es die Navicella ist, nach Rom berufen haben würde, wenn er nicht aus dessen bisherigen Leistungen Anlass gehabt hätte, sich Bedeutendes von ihm gerade im Sinne der Monumentalkunst zu versprechen. Er wird sich nicht einen Künstler ausgesucht haben, der bis dahin nur im Stil „grosser Miniaturen" gearbeitet hätte, wie Wulff das von Giotto annimmt. Was das rein Stilistische betrifft, so darf man gewiss glauben, dass Giotto an der grossen römischen Mosaikkunst grosses Interesse genommen, und viel von ihr gelernt hat; immerhin waren die Effekte für ihn, den Florentiner, nicht so völlig neu, wie man nach Wulffs Darlegungen annehmen sollte. Aber die Hauptsache ist: die ungemein starke Wirkung der Navicella erklärt sich nicht aus einer allgemeinen Monumentalität, die mit der römischen verwandt wäre, sondern die ganz spezifisch Giottosche Grossartigkeit und Lebendigkeit tritt uns bereits so bestimmt entgegen, dass deutlich daraus hervorgeht, wie sehr Giotto von früh auf in grossen Flächen künstlerisch zu denken gewohnt gewesen ist. Wir finden in der Navicella noch nicht den schönen Ausgleich (soweit wir überhaupt etwas darin finden) des Arenastils, aber wir sehen den Künstler auf dem Wege, die ererbten — nicht erst spät verstandenen — grossen Formen der Ducentomalerei mit seinem neuen Geiste zu erfüllen. Insofern stellt sich auch die Navicella als ein sehr wichtiger Beweis gegen die Autorschaft Giottos an der Franziskuslegende in Assisi dar.

In ganz anderer Lage als vor dem Mosaik befinden wir uns vor dem in der erwähnten Eintragung genannten Bilde für den Hochaltar von St. Peter. Man nimmt zwar gewöhnlich auch diese Nachricht als richtig an und identifiziert das Bild mit einem mehrteiligen Altarwerk, das sich heute in der Sakristei von St. Peter befindet. Aber gegen diese Anschauung machen sich so schwere stilistische Gründe geltend, dass sie nicht aufrechterhalten werden kann. Während man bis vor kurzem

glaubte, dass das Tafelbild gleichzeitig mit dem Mosaik von Giotto gearbeitet sei, hat man jetzt erkannt,[144]) dass das Datum 1300 für das Bild eine entwicklungsgeschichtliche Unmöglichkeit ist, und man neigt dazu, das Bild als ein charakteristisches Spätwerk Giottos aufzufassen. Darin ist man bestärkt worden durch eine handschriftliche Aufzeichnung des Grimaldi vom Jahre 1603, die sich auf das Altarwerk bezieht und aussagt, das Bild sei circa annum Domini 1320 gemalt.[145])

Diese Notiz gilt jetzt für der Weisheit letzten Schluss, obschon ihr Wert äusserst problematisch ist. Eine Notiz aus dem Jahre 1603 über ein Giottosches Bild könnte nur dann wirkliche Beweiskraft haben, wenn sie sich auf eine Inschrift oder auf eine alte dokumentarische Angabe stützte. Das tut sie aber offenbar nicht, sondern, wie das c i r c a annum besagt, ist die Angabe Grimaldis eine Kombination, die für uns in der Luft schwebt, weil wir ihre Voraussetzungen nicht nachzuprüfen vermögen. Jedoch braucht man an der Notiz nicht achtlos vorüberzugehen.[146])

Ohne zunächst auf die Frage, ob Giotto der Maler des Altarwerkes gewesen ist oder nicht, einzugehen, wollen wir versuchen, aus dem Bilde selbst einen Anhalt für seine Datierung zu gewinnen. Ein solcher gibt sich, wie mir scheint, sehr bequem zu greifen in der eigentümlich reichen Gesamtanlage, in der die Tafeln ursprünglich vereint gewesen sind. Was heute erhalten ist, sind drei hohe schmale Tafeln und ein Predellenstück. Jedes Stück ist auf beiden Seiten bemalt. Die Vorderseite der etwas breiteren Mitteltafel zeigt den heiligen Petrus auf dem Throne, auf den Nebentafeln je zwei stehende Apostel. Auf der Rückseite thront Christus; rechts und links wird das Martyrium von Petrus und Paulus geschildert. Die Predella: eine sitzende Madonna mit Kind, weihrauchspendende Engel und weitere Apostel. Die einzelnen Teile hängen getrennt an den Wänden eines der Sakristeiräume von St. Peter, und der kostbare alte Schmuck, das Rahmengestell, ist in Verlust geraten. Wir können uns aber glücklicherweise von dem Gesamteindruck des Werkes eine genaue Vorstellung machen, denn auf der Haupttafel kniet vor dem thronenden Petrus der Stifter mit dem Modell des Ganzen in der Hand. Danach war der Altarschrein ein Ensemble von feinsinniger architektonischer Rhythmik, wie sie uns selbst in dem an schönen Bilderrahmen sehr reichen Trecento nicht oft begegnet. Die fast gleich hohen und auch in der Breite nur wenig differierenden Tafeln laufen, von etwa Zweidrittel der Höhe an, in scharfen Spitzen zu. Diese Spitzen sind mit gotischen Krabben reich verziert, und zugleich

mit ihnen erheben sich auf den die einzelnen Tafeln begrenzenden Pfosten leichte Fialen. Durch das Zusammenspiel der wimperartig geschmückten Giebelfelder mit den Fialen gewinnt der obere Teil des Bildes den Charakter einer Tabernakelbekrönung. Dieser Eindruck ist um so lebhafter, als die flach gehaltene Predella durch die Säulen, die jede Gestalt von der anderen absondern, eine gedrungene, sehr bedeutend im ganzen mitsprechende Kraft hat; sie wirkt wie eine festgefügte Basis.

Für eine speziellere Untersuchung halten wir uns nun an die Vorderseite, die ja als Schauseite die wichtigere ist.

Hier flankieren wie gesagt den thronenden Petrus je zwei Apostel. Die beiden Paare sind in sich durch eine vorgesetzte goldene Säule getrennt, so dass jede der vier Gestalten frei in einem gesonderten Felde steht, das durch einen gotischen Bogen abgeschlossen ist. Diese Bogen über den einzelnen Aposteln werden auf beiden Tafeln von einem grösseren Bogen zusammengefasst, der sich in das Giebelfeld einschreibt.

Wir haben also eine Gliederung, deren Grundgedanke ist, die Fünfteiligkeit in streng triptychonaler Anlage aufgehen zu lassen und so zu vereinfachen. Das Problem ist gewiss kompliziert, und es dürfte in den Trecentoaltären keine Analogie dazu zu finden sein; nicht einmal das hat in der frühesten Zeit eine Parallele, dass die drei Tafeln samt ihrem Schmuck annähernd die gleiche Höhe haben.

Diese Umstände legen den Gedanken nahe, nach der Herkunft der Anlage zu forschen, und es ergibt sich die bei der Schönheit unseres Rahmenwerks nicht einmal überraschende Wahrscheinlichkeit, dass die Idee, die unserem Altar zugrunde liegt, aus einem der Tabernakelbauten der gleichzeitigen Plastik hergeleitet werden kann. Besteht eine wirklich schlagende Uebereinstimmung mit einem Werke dieser Art, dann darf man gewiss der Plastik die Priorität zuschreiben, die ja doch ein viel lebhafteres Interesse an der Ausgestaltung der Kleinarchitektur haben musste, als die Malerei. Wir haben erst kürzlich mit Staunen gehört, was die grosse Rahmenkunst des oberitalienischen Quattrocento dem Paduaner Altar Donatellos zu danken hat.

Es ist das Tabernakel über dem Eingang zum Campo santo in Pisa, auf das wir die Anlage des Altares in St. Peter zurückführen wollen. Das Werk, das durch seine grossen Dimensionen und den Reichtum seines Zierats einen hervorragenden Platz unter den trecentistischen Tabernakeln einnimmt, umschliesst eine sitzende von zwei Engeln assistierte Madonna und zwei Heilige; vor der Madonna kniet der Stifter.

Rom. Kreuzigung Petri (Detail). – Unbekannter Meister um 1330.

Der hallenartig tiefe Bau ruht auf einer schweren, von vier kräftigen Konsolen getragenen Platte. Die Figuren heben sich von einer festen Rückwand ab, und auch auf den Seiten ist das Tabernakel geschlossen. Die Oeffnung vorn wird durch dünne Säulen unterbrochen, die in leichte gotische Bogen übergehen und von einem mit Wimpergen, Türmchen und Fialen reich geschmückten Baldachin überdacht werden. In fünf Interkolumnien gliedert sich die Oeffnung. Von ihnen ist die mittelste fast doppelt so breit wie jede der seitlichen. Diese Anordnung bewirkt, dass die zwei Intervalle auf den beiden Seiten sich der Mitte gegenüber zur Einheit zusammenfassen und so das lebendige Spiel einer Dreiteilung gegen die Fünfteilung entsteht. Dem entspricht es, dass die fünf über den einzelnen Bogen aufsteigenden Wimperge von nur drei Türmchen überragt werden. Damit ist dieselbe Ueberwindung der fünffachen Ordnung durch Triptychonalanlage vollendet, die wir bei dem römischen Altarwerk gefunden haben. Der Rhythmus ist in beiden Anlagen der gleiche. Die stehenden Apostel des Bildes haben innerhalb des Ganzen die gleiche Bedeutung wie die schmalen Seitenintervalle auf dem Tabernakel. Uebereinstimmend ist auch das Grössenverhältnis zwischen den drei Hauptgliedern: die Türmchen des Tabernakels schneiden in der gleichen Höhe stumpf ab; das mittelste ist nur durch eine reichere und grössere Krabbe auf dem Stumpf ausgezeichnet. Eben auf diesem Grössenverhältnis beruht aber die Geschlossenheit in der Wirkung des Altarschreines, die etwas so sehr Seltenes ist.

Noch auf einen bemerkenswerten Nebenumstand erstreckt sich, wie ich vermute, die Abhängigkeit des römischen Malers von dem Pisaner Bildhauer. Es ziehen sich an den Rändern des Bildes ornamentale Streifen hin, in die kleine Ganzfiguren von Heiligen eingefügt sind. Die Sitte, den Rahmen der Bilder figürlich zu schmücken, ist alt; sie entspricht ja auch dem Brauch, der bei der Dekoration der Freskenumrahmungen galt. Die wichtigsten Beispiele sind die Madonna Rucellai und die Madonna des Cimabue (?) im Louvre. Aber sowohl bei diesen Bildern wie bei den Fresken hat man sich doch auf blosse von Medaillons umschlossene Brustbilder beschränkt, und es ist mir kein älteres Beispiel für die Verwendung ganzer Figuren am Rahmen bekannt geworden als das römische Altarwerk. Es liegt darum nahe, zu vermuten, dass die zahlreichen, überall auf dem Baldachin des Tabernakels in Pisa verteilten kleinen Figuren den römischen Künstler zu seiner Ausgestaltung des alten Brustbildmotivs angeregt haben. Immerhin möchte ich, da ich nicht jedes Bild des früheren Trecento kenne, ja auch vieles

verloren gegangen ist, auf diese Beziehung kein grosses Gewicht legen. Die architektonisch-rhythmische Gleichheit zwischen den beiden Werken und der ihnen gemeinsame Sinn für zierlichen Reichtum der Dekoration sind die entscheidenden Momente.

Selbst derjenige nun, der sich nicht davon zu überzeugen vermag, dass der Altarschrein direkt abhängig von dem Tabernakel ist, wird wenigstens das zugestehen müssen, dass beide Werke Aeusserungen eines und desselben Zeitgeschmackes sind. Es ist ein Geschmack, der das Zierliche sucht, aber doch sich nicht von der feierlichen Strenge des älteren Stils lossagen mag. Wann das Tabernakel in Pisa entstanden ist, darüber haben wir keine sicheren Nachrichten. Die neueste Forschung setzt es auf etwa 1330 an[147]) und trägt mit diesem Datum der Tatsache vollkommen Rechnung, dass es in seinen Figuren einen Stil vertritt, der in der Mitte steht zwischen dem des Giovanni und des Nino Pisano. Man wird für das römische Altarwerk beiläufig die gleiche Entstehungszeit anzunehmen haben. Die Notiz Grimaldis bestätigt diese Datierung zwar nicht, aber in ihrer Unbestimmtheit widerspricht sie ihr auch nicht.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass Giotto das Tabernakel in Pisa noch erlebt hat, und es ist durch die Ausstattung der Bardikapelle bewiesen, dass Giotto dem Streben des allgemeinen Zeitgeschmacks nach immer feinerer Dekoration gefolgt ist. Unsere Feststellungen über die Anlage des Bildes in St. Peter sind also kein Beweis gegen die Autorschaft Giottos, ja unsere daraus gewonnene späte Datierung eröffnet sogar eine Art von Möglichkeit, das Bild dem Giotto zuzuschreiben. Nimmt man 1320 als Datum an, so erhebt sich als sehr gewichtiges Bedenken die Erwägung, dass von der um 1310 anzunehmenden Akademie-Madonna mit ihrem schwerfälligen altertümlichen Rahmen bis zu dem feingegliederten Ensemble des römischen Bildes ein zu grosser Weg ist, als dass man glauben könnte, Giotto habe ihn in so kurzer Zeit zurückgelegt. Je später dagegen das römische Bild anzusetzen ist, desto eher passt es, soweit die allgemeine Anlage in Betracht kommt, in das Werk Giottos hinein.

Es bleibt nun also nichts übrig, wir müssen die malerischen Darstellungen selbst untersuchen, um über die Frage nach der Echtheit des Bildes Gewissheit zu bekommen. Wir halten uns an den Faden unserer bisherigen Darlegungen, wenn wir bei dieser Untersuchung zunächst an das Hauptdekorationsstück anknüpfen, das sich innerhalb des Gemäldes selbst befindet, an den hohen gotischen Thron, auf dem der seg-

nende Christus sitzt. Es ergibt sich die sehr merkwürdige Tatsache, dass dieser Thron seinem Typ nach eng verwandt ist mit dem von der Akademie-Madonna Giottos. Merkwürdig ist diese Tatsache unter zwei Gesichtspunkten: einmal weil es unserem sonstigen Wissen von der unerschöpflichen Erfindungslust Giottos widerspricht, dass der grosse Künstler nach einem beträchtlichen Zeitraum das Schema eines früheren Thrones wiederholt habe. Bedeutsamer aber ist das Folgende: Es handelt sich bei den beiden Bildern um Tafeln von grundverschiedener Dimension und Proportion, und es wäre höchst auffallend, wenn Giotto, der sich stets aufs feinsinnigste der Notwendigkeit, die in jedem Format liegt, angepasst hat und aus ihr wertvolle Anregungen für die Behandlung der Bilder selbst gewonnen hat, in diesem Falle aus der Besonderheit des Formats so wenig zu machen gewusst hätte, dass er auf einen alten, unter ganz anderen Bedingungen entstandenen Typ zurückgegriffen hätte. Man kann sich leicht durch den Augenschein überführen, dass das nicht vage Spekulationen sind. Der Thron auf dem römischen Bilde wird von den einspringenden Füllungen des Bogens so hässlich überschnitten, dass es nicht einmal den Anschein hat, als sei er gerade für dieses Bild erdacht. Die Abhängigkeit von dem alten Typus erweist sich als sehr nachteilig für das Bild und wird damit zu einem direkten Beweis gegen die Annahme, Giotto selbst habe sich in dieser unfreien Weise wiederholt. Der Uebereinstimmung im Typ der beiden Throne steht nun eine gewaltsame Abänderung der Einzelheiten gegenüber: der Thron der Akademie-Madonna ist äusserlich dem neuen Format angepasst: er ist in die Länge gezogen und zur Schmalheit zusammengepresst. Wie zwei grosse missgeschaffene Ohren gehen die Seitenlehnen in die Höhe. Die Folge ist, dass all die schönen Formen, die den Madonnenthron zu einem so glanzvollen Ganzen machen, um ihre Kraft gebracht sind und hier ein kümmerliches nüchternes Dasein fristen. Die grössere Schlankheit hat ihn nicht zierlicher gemacht, sondern sie lässt ihn leer erscheinen. Man kann das an jedem Profil und an jeder Fläche nachprüfen. Perspektivisch ist der römische Thron sehr sauber gearbeitet; jedenfalls steht er in dieser Beziehung über der Akademie-Madonna, aber Giottos starkes räumliches Gefühl, das die Thronwand sowohl bei der Madonna wie bei dem Sultan der Bardikapelle so voll zurückgehen liess, ist bei dem römischen Werk nicht zu finden: in einer tristen Enge erhebt sich die Rückwand hinter der Gestalt Christi.

Im Verhältnis zum Bildganzen ist der Thron unglücklich, in sich

selbst ist er flau; was leistet er für die Wirkung der Figur? Weder bietet er den Augen der andächtigen und der profanen Beschauer die Gestalt Christi in schöner Schale dar, wie es der Thron der Madonna in der Akademie tut, noch gibt er der Gestalt eine kräftige Stütze in der Art des Thronsessels, auf dem der Sultan auf einer der Bardifresken sitzt, noch stellt er sich als ein heiter die Figur umspielender Schmuck dar, wie wir das so oft auf den kleinen und grossen Andachtsbildern des mittleren Trecento finden. Der Thron hält sich in kühler Neutralität zur Figur. Er ist schlecht und recht eine Sitzgelegenheit mit soviel Ornamenten und in solchem Stil geschnitzt, wie man es eben in jener Zeit für notwendig hielt; einen irgendwie nuancierten Eindruck hinterlässt er nicht, es fehlt ihm die künstlerische Lebendigkeit. Es ist recht interessant, dass derselbe Künstler, der in der äusseren kunsthandwerklichen Anlage des Bildes einen so ausnehmend glücklichen Griff getan hat, sich so unsicher und unfruchtbar erweist bei der Behandlung eines Dekorationsproblems, das auf dem Boden reiner malerischer Kunst gelöst werden musste.

Je tiefer wir nun hineinkommen in das Gebiet der reinen Malerei, desto unbefriedigender wird das Resultat unserer Forschung. Die Gestalt des thronenden Christus ist sehr gross und schlicht angelegt, aber dieser Anlage widerspricht die Kleinlichkeit der Auffassung und der Formendarstellung aufs schärfste. Es gibt gar nichts in den Werken Giottos, das uns ein Recht gäbe, ihm diesen weichlichen Kopf zuzuschreiben. Die runden Flächen, in denen sich das Antlitz modelliert, können sich in sich nicht ausleben, und es fehlt alle die lebendige Elastizität, mit der Giotto es verstanden hat, den Proportionen Ausdruckskraft zu geben. Jammervoll verkümmerte Ohren, perückenartig stumpf sich anlegendes Haar; der Hals so plump und plattgedrückt, dass er weder ein freier Träger des Hauptes ist, noch klar und kräftig aus den Schultern sich emporbaut. Wie dem Kopf und dem Hals, so fehlt der ganzen Gestalt die Sicherheit der Formen, welche bei Giotto die Basis aller seiner kühnen Wirkungen gewesen ist. Wenn man das nicht an dem Verlauf des grossen Manteltuchs spürt, das sich ängstlich an den Hals klemmt und der unteren Partie des Körpers Plumpheit, statt reicher Plastik bringt, so wird man es wenigstens an dem ungefügen segnenden Arm erkennen können, der viel zu schwer und gross für diese Figur und dessen Hand eine wahre Monstrosität ist. Es sollte eigentlich nicht schwierig sein, die absolute Geringheit dieser Gestalt und ihr ganz ungiotteskes Wesen zu durchschauen, wo wir ein so reiches Ver-

gleichsmaterial zur Hand haben, von dem fein bewegten Gott-Vater auf dem Himmelsbild an der Tribünenlünette in der Arena bis zu der Prachtgestalt der Akademie-Madonna und dem stolzen Sultan in der Bardikapelle. Dies Material kann man nicht beiseite schieben mit der Erklärung, dass naturgemäss ein an grosse Formate gewöhnter Künstler bei einer zierlicheren Gestalt nicht zu seiner vollen Entfaltung kommen könne; man würde dabei unter dem Drucke eines Schlagwortes die Grundschwäche der Figur übersehen. In dieser Christusgestalt hat eine Monumentalfigur geschaffen werden sollen, und die Monumentalität ist nicht zustande gekommen, weil der Künstler, der sie gemacht hat, in kleinlichen Formen zu denken gewöhnt gewesen ist. Nicht an der relativen Bescheidenheit der Dimensionen, sondern an der Grösse der Aufgabe ist dieser Maler gescheitert.

Venturi hat die Frage angeregt, ob Giotto sich nicht der Hilfe von Schülern bei dem römischen Altarwerk bedient habe.[148]) Ich halte das nicht für einen wissenschaftlich brauchbaren Weg, das Bild für Giotto zu retten. Denn es ist ausgeschlossen, dass Giotto den grossartigen Auftrag für den Hochaltar der Hauptkirche der Christenheit in der Weise erledigt hätte, dass er eine den Gesamteindruck so sehr bestimmende Figur wie den thronenden Christus einer unsicheren Schülerhand anvertraut hätte, der er dann die Verantwortung ja nicht nur für die Detailausführung, sondern auch für die grossen Umrisse und die Gliederung der Gestalt überlassen haben würde. Wenn der Christus nicht von Giotto herrührt, dann besteht so gut wie keine Aussicht, dass wir die Hand oder den Geist des Künstlers an irgendeiner andern Stelle des umfangreichen Werkes treffen können.

Tatsächlich zeigt denn auch der thronende Petrus die gleiche Mühseligkeit der Grössenwirkung wie die Christusfigur. Diese Gestalt geniesst besonderes Ansehen; man hat sogar etwas Löwenmässiges darin gefunden, und Venturi besteht gerade für sie auf der Eigenhändigkeit Giottos. Es ist nahezu unfasslich, dass dieselben Kunstfreunde, die immer wieder die Wucht der Gestalten Giottos preisen, also offenbar für diese Seite seiner Kunst besonders empfänglich sind, das Puppenhafte der Gestalt des Petrus nicht empfinden. In dem schweren Mantel, der sich metallisch fest um den Hals schliesst, und der sich in einer runden, ganz nervlosen Linie über die erhobene Rechte hinwegzieht und mit unsäglicher Langsamkeit auf den Knien hinbreitet, ertrinkt der Heilige beinahe. Der Körper selbst ist künstlich in die Länge gezogen; die Folgen davon spürt man, sobald man versucht, die Lage der Arme zu

verstehen und vergeblich darauf wartet, in den Bann plastischer Lebendigkeit gezogen zu werden. Und was sind das wieder für Hände, was ist das für ein Tragen der Schlüssel. Sirén nennt den Petrus mit Hinblick auf das „beobachtende" Auge und den „verachtungsvollen Zug" um den Mund eine „lebensvolle individuelle Gestalt",[149]) aber wahrhaftig von dem temperamentvollsten, von dem gebietenden unter den Aposteln enthält die langatmige Plattheit dieses Kopfes nicht das geringste. Wie anders sieht doch der Petrus aus, der neben Christus auf dem Einzugsbild in der Arena schreitet.

In den entscheidenden grossen Figuren versagt der Maler des römischen Altarwerks vollständig, aber man würde nicht gerecht sein, wollte man übersehen, dass er an anderen Stellen des Bildes Qualitäten zeigt, die ihn zwar keineswegs zu einem starken Künstler, wohl aber zu einem geschickten Techniker stempeln. Bei den beiden Martyriumsbildern war es eine grosse Schwierigkeit, dass bei sehr hohem Format der Tafeln Szenen dargestellt werden mussten, die eine Tendenz zur Breite und tief unten ihren Schwerpunkt haben. Der Künstler hat nun freilich das Höchste nicht erreicht: dass wir der überwundenen Schwierigkeiten uns kaum bewusst würden, aber er hat sich der unangenehmen Aufgabe doch mit Gewandtheit entledigt. Auf dem Bild des gekreuzigten Petrus hat er von den bei dieser Szene traditionellen, hochansteigenden pyramidalen Architekturen Gebrauch gemacht, und oben neben dem Fuss des umgekehrten Kreuzes lässt er zwei grosse himmlische Gestalten schweben, die den leeren Raum gut füllen. Unten sind um das hoch ansteigende Kreuz Trauernde und Soldaten versammelt. So wird das Kreuz von allen Seiten kräftig eingefasst und zum Hauptstück des Bildes. Bei der „Enthauptung des Paulus" ist die Lösung ungezwungener. Dort hat der Künstler hinter der Enthauptungsszene einen hohen Berghang angelegt, der sich mit seinen dunklen Bäumen in wirkungsvoller Silhouette von dem goldenen Grunde abhebt und auf dessen Höhe eine Frau steht, die den Mantel auffängt, der ihr von dem von Engeln emporgetragenen Heiligen zugeworfen wird. Vor dem goldenen Grunde schweben auch hier zwei grosse Engel.[150])

Bei dem Martyrium des Paulus ist nun das für den Künstler besonders charakteristisch, dass die eigentliche Szene trotz der gefühlvollen Aeusserungen zweier Freunde des Heiligen und trotz der Entfaltung einer übermässigen militärischen Macht so energielos und wirr entwickelt ist, dass das Auge sehr rasch darüber hinweggeht, sogleich angezogen von dem pikanten Effekte des Kontrastes von Dunkel und

Gold auf der oberen Hälfte der Tafel. Von jener Wirre der Anlage der Hauptszene macht man sich kaum einen Begriff. Nicht nur, dass der Moment, wie das Haupt des Paulus dahinrollt, nicht scharf herausgearbeitet ist, sondern von Nebenmotiven ganz erstickt wird; auch die Behandlung der teils zu Fuss, teils zu Pferde herangerückten Soldaten ist von solcher Fühllosigkeit für den Raum, dass Grösse und Kleinheit in wahrhaft absurder Weise durcheinandergehen.

Besser als in dieser freien, an gesunde Naturanschauung Ansprüche machenden Szene hat sich der Maler in der Petrusszene zu halten gewusst. Hier sind die Gruppen unter dem Kreuz, entsprechend den auch sonst das Bild beherrschenden scharfen geometrischen Linien in sehr festen Silhouetten zusammengefasst. Symmetrisch sitzen rechts und links je zwei Offiziere auf ihren Pferden und von ihnen aus bauen sich die Gruppen in langsam sich lockernder Symmetrie nach der Mitte zu so, dass die Masse immer flacher wird und dass sich die am weitesten raumeinwärts befindlichen Köpfe zu Linien reihen, die aus gleicher Höhe von den Seiten herabsteigen und unter dem Haupt des Petrus zusammentreffen. Man kann diese Komposition klar nennen, aber es ist eine Klarheit, die mit der des Giotto nicht verwandt ist. Sie beruht auf einer undurchdringlichen Gleichmässigkeit der Gruppen, die sich im ganzen sehr bestimmt in das Bild einfügen, aber bei ihrer rein ornamentalen Anlage das Leben der Szene nicht wie bei Giotto frei hervortreten lassen, sondern in sich selbst erdrücken. Giottos Gruppen besitzen eine wundervoll weiche Nachgiebigkeit, weil sie so eminent räumlich empfunden sind; auf dem römischen Bilde dagegen stösst sich das Auge immer an dem harten goldenen Grund, weil die Gestalten davor ganz schematisch aufgereiht sind und das Auge nicht in rhythmischer Progression in die Tiefe führen.

Man hat von dem Schmerzensausdruck der Gestalten unter dem Kreuz sehr viel Rühmens gemacht. Ist es aber nicht der Erzählung schon sehr schädlich, dass die stiernackigen Henkersknechte, die auf beiden Seiten so hoch über die vorderen Gestalten hinausragen, den Gruppen den Hauptakzent geben und durch die scharfe Richtung ihrer Köpfe nach oben das Auge sogleich von den klagenden Frauen und dem Haupt des Sterbenden weglenken? So viel ist gewiss, einen Totaleffekt von tiefer Trauer hat der Maler nicht gegeben. Ich mag nun denen nicht folgen, die sich für diesen Mangel schadlos halten, indem sie die einzelnen Gebärden möglichst gefühlvoll interpretieren. Im Grunde sind das ja alles doch nur törichte eitle Weiberklagen, die dem

Gefühl Giottos für das Echte und Bedeutende stracks widersprechen.

Gerade in diesen Gruppen von Soldaten und Trauernden tritt aber eine gewisse Eleganz des römischen Künstlers deutlich hervor; nicht nur in der Zeichnung selbst, die in ihrer Vernachlässigung aller eigentlichen Formencharakteristik mit grossem Erfolg auf glatte Gefälligkeit hinarbeitet, sondern auch in dem Typus der Figuren. Diesem Typus fehlt durchaus jener zarte lyrische Ton, der in allen feineren Altarbildern der Zeit den Gestalten eine liebliche Erregtheit zu geben pflegt; jede einzelne Figur zeigt dieselbe kalte Festigkeit, die für die Gruppen im ganzen kennzeichnend ist. Aller Nachdruck ist auf Kurve der Gewänder gelegt und auf mondäne Sicherheit des Auftretens. Besonders die jüngeren Frauen sind mit einer modisch koketten Verve ausgestattet, zu der die sehr planvolle Ausgeglichenheit der nur scheinbar leidenschaftlichen Gebärden vorzüglich passt. Profane Eleganz der Auffassung ist es auch, die den Offizieren hoch zu Ross[151]) ihre überraschend freie Haltung und den sorgfältig uniformierten Soldaten ein so ausgesprochen militärisches Wesen zu verleihen gewusst hat.

Nach allem, was wir dargestellt haben, muss das berühmte Altarwerk für S. Peter aus der Liste der Werke Giottos gestrichen werden.[152]) Wenn man es nach der Aufzeichnung von 1342 für ausgemacht hält, dass Giotto wirklich im Auftrage des Kardinals Stefaneschi ein Bild für den Hochaltar der Peterskirche gemalt hat, dann möchte sich ein Ausgleich zwischen dem Ergebnis der stilistischen Untersuchung und der Archivnotiz am zwanglosesten so herstellen lassen, dass man annimmt, Giotto habe in der gleichen Zeit, in der er die Navicella arbeitete, also um das Jahr 1300 ein Altarbild nach dem damals herrschenden und auch von ihm selbst noch in der Akademie-Madonna vertretenen Geschmack gemalt, also ein Riesenstück: einen engelumstandenen thronenden Christus oder Petrus. Dieses Bild mag dann zu Schaden gekommen sein oder dem in den ersten Jahren des Trecento rücksichtslos und rapid sich wandelnden Geschmack zum Opfer gefallen sein; es wäre dann durch das jetzt in der Sakristei aufbewahrte tafelreiche Bild ersetzt worden, das den rein trecentistischen Geschmack und Stil in glänzender, wenn auch äusserlicher Weise vertritt. Vielleicht ist es so gewesen, vielleicht auch ganz anders.

Noch ein drittes Werk in Rom wird von manchen auf Giotto zurückgeführt: der aus drei unter einer Halle stehenden Figuren gebildete Ueberrest einer grösseren Freskodarstellung, die die Verkündigung des Jubelablasses durch Bonifaz VIII. zum Gegenstand hatte.[153])Das Frag-

ment ist jetzt an einem Pfeiler des Mittelschiffs der Lateransbasilika angebracht. In der Ambrosiana hat man eine Handzeichnung entdeckt, die als freie Kopie annähernd eine Vorstellung von dem ursprünglichen Ganzen gibt.[154]) Die Zuschreibung an Giotto muss sich auf eine Lokaltradition oder die Meinung eines älteren Kunstforschers stützen, ein altes Zeugnis gibt es dafür nicht und darum hat schon Thode mit Recht sich sehr zurückhaltend über die Echtheit des Fragments geäussert. Soweit man aus den auffallend weichen Haltungen der ganz übermalten Gestalten schliessen darf, passt das Bild besser in den Kreis der römischen Künstler als zu Giotto, der in der gleichzeitigen Navicella seine Apostel schon mit so sehr entschiedenen Gebärden ausgestattet hat.

DRITTES KAPITEL

DIE ALLEGORIEN

Das niedrige aber imposante Vierungsgewölbe in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, unter dem der Hochaltar des Heiligtums aufgebaut ist, besitzt in vier grossen, durch reiche Ornamentstreifen eingeschlossenen Gemälden einen glänzenden Schmuck. Es sind an die vier leichtgewölbten Flächen jene Bilder gemalt, die unter den nicht ganz genauen Namen „Allegorien" als eins der Hauptwerke Giottos von altersher aufgeführt werden.[155])

Der hervorragende Platz, den die Bilder einnehmen und der besonders gute Zustand, in dem sie bis auf unsere Tage erhalten sind, haben ihnen durch die Jahrhunderte hindurch ein lebhaftes Interesse gesichert und es gab eine Zeit, in der sie der Vorstellung von Giottos Kunst den eigentlichen Inhalt gaben.[156]) Glückliche Umstände, wie die Restaurierung und bequemere Zugänglichkeit der Arenagemälde und die Aufdeckung der lang verborgenen Fresken in S. Croce haben die Allegorien aus dieser herrschenden Stellung verdrängt. Heute gibt es niemanden mehr, der aus ihnen die Grundbegriffe der Giottoschen Kunst entwikkeln zu können glaubte.

Diese Veränderung des Urteils hat dahin geführt, dass sogar eine gewisse Unsicherheit darüber entstanden ist, ob wir in den Bildern überhaupt Werke von Giottos Hand zu sehen haben, oder ob sie nur seiner Schule angehören. Dieser Zweifel hat dann aber eine um so entschiedenere Verteidigung der Autorschaft Giottos hervorgerufen, und neuerdings sind zwei der angesehensten Trecentoforscher geneigt, in den Allegorien einen entscheidenden Wendepunkt in Giottos Stilent-

wicklung zu erblicken, von dem aus erst die monumentale Höhe der Fresken in der Bardikapelle zu verstehen sei.[157])

Drei von den Gemälden stellen Verherrlichungen der Ordensgelübde, der Armut, der Keuschheit und des Gehorsams dar, das vierte schildert den von dichten Engelscharen umringten, triumphierend in den Wolken thronenden heiligen Franziskus. In einer Beziehung sind sich nun die meisten Forscher einig; sie sagen, es bestehe ein Missverhältnis zwischen den trocknen, spintisierten Themen und der künstlerischen Form, es seien dem Maler von seinen Auftraggebern Zumutungen gemacht worden, die ihn an der freien Entfaltung seines Künstlertums gehindert hätten.[158])

Obschon diese Anschauung zu einem Gemeinplatz geworden ist, hat sie so gut wie nichts für sich. Vorausgesetzt, Giotto sei wirklich, wie die Tradition will, der Maler der Allegorien gewesen, so darf man mit besserem Grund annehmen, er habe dem Gedankenstrom des von der modernen Forschung fingierten gelehrten Beraters sehr bald ein Genug, Genug! entgegengesetzt, und bei dem hohen Ansehen, das Giotto zu der Zeit genoss, in die man die Allegorien jetzt allgemein setzt, darf man sicher sein, dass die Worte des Künstlers Verständnis oder Achtung gefunden hätten; die Mönche von S. Francesco würden sich gewiss der Autorität des grossen Mannes gefügt haben. Wir dürfen noch weiter gehen: hätten sie sich nicht gefügt, so wäre schwerlich ein Motiv zu finden, das den sarkastischen Künstler, dessen fast provokante Gleichgültigkeit gegen andere Meinungen uns die alten Ueberlieferungen schildern, bei der Arbeit zurückgehalten hätte.

Wenn Giotto die Allegorien gemalt hat, dann ist er auch mit dem Thema einverstanden gewesen, das die Mönche behandelt haben wollten, und er hat in ihren Wünschen keine Störung seiner künstlerischen Intentionen gefunden. Aber um ganz abzusehen von Giottos Person, man hat kein Recht, das symbolisierende spekulative Element von der künstlerischen Haltung der Bilder zu sondern. Wären die allegorischen Gedanken noch so unabhängig von dem Künstler entstanden, die Gestaltung, die sie in den Gemälden gefunden haben, ist so sehr Sache der künstlerischen Phantasie, dass die Kompositionen im ganzen und die Entwicklung der einzelnen Motive einzig und allein dem Maler zugeschrieben werden dürfen. Wirken die Bilder spintisiert und gedankenblass, so ist niemand als der Künstler verantwortlich dafür, der die Begriffe der Theologen nicht zu der Kraft bildnerischer Symbole zu entwickeln vermocht hat. Mag das Programm für die Gemälde so dürr

gelautet haben wie möglich, es hat nur aus Worten bestehen können; die Form, die heute allein vor uns steht, und die allein zu der Konstatierung eines Missverhältnisses den Anlass hat geben können, ist das Werk des Künstlers. Wer wagt es zu entscheiden, ob das Thema der „Schule von Athen" ein glücklicher Vorwurf für den Maler gewesen ist?[159]) Aber noch nie hat jemand die Berater Raffaels gescholten, eben weil der Künstler vermocht hat, den vielleicht sehr widerspenstigen Stoff seinem künstlerischen Naturell und seinen Ideen dienstbar zu machen.

Aber was ist das überhaupt für eine Art von Wissenschaft und von Kunstbetrachtung, die darauf verzichtet, Probleme, die ein Bildwerk bietet, aus diesem selbst zu lösen, und sich begnügt, zu ihrer Erklärung Begriffe wie „scholastische Spekulation" und „Zwang des Auftraggebers" einzuführen, bei denen man sich alles und nichts denken kann. Der einzige Weg, auf dem wir erwarten können, zu einem Standpunkt zu gelangen, von dem aus die „Allegorien" verständlich werden, ist der der vorurteilslosen Analyse.

Es ist wahr, in den Bildern werden abstrakte Begriffe als Personen eingeführt: die Demut, die Stärke, die Keuschheit usw. Aber diese Personifikationen machen die Bilder nicht aus. Was deren Charakter bestimmt, ist, dass die symbolischen Gestalten in Verbindung mit natürlichen Personen zu festspielartigen Szenen miteinander verbunden sind: die Bilder stellen sich nicht als Handlungen im reinen Sinne dar, sondern sie bieten uns das, was wir Tableaus zu nennen gewohnt sind. Als solche wollen sie der Verherrlichung bestimmter mönchischer Ideen dienen. Es haftet dem Tableau innerhalb der reinen Kunst daher notwendig ein epigonenhafter Charakter an: wir stehen den Formen nicht wie etwas frei Geschaffenem, sondern wie einem gut oder weniger gut verwendeten Besitz gegenüber. Es fehlt dem Tableau in bezug auf die Formen das Schöpferische.

Diesem Gedanken können wir mit Hinblick auf unsere „Allegorien" eine besondere Wendung geben. Vor Giottos „Jüngstem Gericht" standen wir unter dem starken Eindruck, dass der Künstler darin sich für seine Zwecke der Ideen seiner Zeit bemächtigt hat; wir sahen, wie dort die Kunst die Theologie bewältigt und aus ihr Formen gebildet hat. Dieses Verhältnis Giottos zu den Ideen der Zeit gibt der Atmosphäre seiner Kunst den Charakter. In den „Allegorien" in Assisi nun treten uns die Ideen nicht als künstlerische Formen gegenüber, sondern sie finden in ihnen nur eine Illustration und Paraphrase. Hier hat sich die Theologie der Kunst bemächtigt, und wir stehen vor einer ty-

pischen Erscheinung künstlerisch gereifter Zeit; nachdem es Giotto verstanden hatte, Ideen unmittelbar durch die sinnliche Form sprechen zu lassen, drängen sich literarische Ideen vieler Art an die Kunst heran, um von ihr den gleichen Vorteil zu gewinnen.[160]) Es ist das eine Erscheinung analog der, dass in der Spätrenaissance nach der schöpfungsgewaltigen Sixtinischen Decke die architektonisch dekorierende Bemalung von Decken zu einem von den Laien viel begehrten und von den Künstlern mit spielender Virtuosität gelieferten Artikel geworden ist.

Das dünkt mich für die Beurteilung der „Allegorien" das entscheidende, dass sie einen kunstgeschichtlich notwendigen Typus darstellen, für dessen Entstehung es gleichgültig ist, wieviel Anteil der Besteller und der Künstler im einzelnen daran gehabt hat, und der, ganz allgemein gesprochen, nicht zu dem passt, den die grossen uns erhaltenen Werke Giottos in Padua und Florenz repräsentieren.

Man wird sich vielleicht auf den Bericht Vasaris berufen, dass von Giotto ja doch noch eine andere grosse allegorische Darstellung existiert hat. Aber diese Allegorie hat einen so völlig anderen Charakter getragen als die in Assisi, dass sie nichts zu beweisen vermag, als dass das Symbolisierende überhaupt, das man in Assisi auf das Konto der „Ratgeber" setzen will, der Kunst Giottos eben keineswegs fremd gewesen ist. Es war eine symbolische Darstellung, aber eine völlig freie Handlung. Vasari beschreibt sie wie folgt: „. . . dipinse il Comune rubato da molti, dove in forma di giudice con lo scettro in mano lo figurò a sedere, e sopra la testa gli pose le bilance pari per le giuste ragoni ministrate da esso, aiutato da quattro virtu, che sono la Fortezza con l'annimo, la Prudenza con le leggi, la Giustitia con l'armi e la Temperenza con le parole." Also in der Mitte eine sitzende Gestalt, auf allen Seiten die Friedensstörer, die sich herangedrängt haben, aber von vier, jeder auf ihrer Art kämpfenden Frauengestalten zurückgehalten werden. Man sieht den Unterschied dieses Bildes von den Allegorien in Assisi sofort: die Figuren spielten darin nicht die Rolle von Statisten in einem lebenden Bilde, sondern sie waren in lebhafter, ihre symbolische Bedeutung unmittelbar ausdrückender Aktion begriffen, und in dem Spiel ihrer Kräfte gewann die Fläche szenische Lebendigkeit.

Der allgemeine Charakter der „Allegorien" ist ungiottisch, die Betrachtung der einzelnen Bilder führt zu demselben Urteil. Die „Allegorie der Armut" knüpft an die liebenswürdige Erzählung von der Vermählung des heiligen Franziskus mit der Paupertas an. Hager und alt, in Lumpen gehüllt, und von dornigem Gerank umwuchert, steht die

Armut da. Christus als ihr erster Bräutigam steht ihr zur Seite, er hat ihre Hand ergriffen und traut sie dem heiligen Franziskus an. Zur Rechten und zur Linken sind in mehreren breiten Schichten Engelchöre versammelt, an dieser hochzeitlichen Feier teilzunehmen. Nach den beiden Winkeln des Feldes hin schliessen sich, gewissermassen angehängt, ein paar Gruppen an, in denen die Moral der Geschichte ausgesprochen werden soll: ein Jüngling schenkt einem Armen seinen Mantel; habgierige Mönche und ein wohlhabender Herr werden von der Szene, deren sie unwürdig sind, fortgewiesen. In den Lüften schweben zwei Engel zu Gott empor mit Attributen in den Händen, für die sich eine Erklärung aus der Franziskuslegende beibringen lässt.

Es ist für den Eindruck dieses Bildes, wie der Allegorien überhaupt, ein glückliches Moment, dass durch die Form der Fläche sich die Mitte jedesmal zwanglos betont und dass aus den spitzen Winkeln unten die Massen ganz von selbst gegen die Mitte hinzudrängen scheinen. Aber ich möchte nicht, wie Tikkanen,[161]) in den so entstehenden Kompositionen Vorwegnahmen von dekorativen Ideen der Renaissance sehen. Die Uebereinstimmung des Schemas ist rein zufällig, und man kann sogleich am Bild der Armut sehen, dass der Künstler von der durch die Besonderheit der Fläche gegebenen Möglichkeit grosser Wirkung keineswegs Gebrauch gemacht hat. Engherzig und pedantisch, hat er nicht darauf verzichten wollen, die Gestalt der Paupertas als die wichtigste Person genau in die Mitte des Bildes zu stellen, obgleich doch nicht nur die Rücksicht auf Klarheit der Fläche, sondern auch das Interesse an kräftiger Herausarbeitung irgend welcher Aktion geboten hätte, die drei Figuren, zwischen denen sich die Hauptszene abspielt, zu einer einheitlich die Mitte behauptenden Gruppe zusammenzuschliessen. Die Folge dieser unverständigen Anordnung ist, dass die Gruppe nicht stark und schön von den dichten Engelscharen auf beiden Seiten getragen wird, sondern umgekehrt einen schweren Druck auf die linke Seite des Bildes ausübt, so dass die Engelreihen hier sich viel dichter aneinander zu drängen scheinen als auf der anderen Seite. Es ist sehr bezeichnend für den Künstler, wie er die von vornherein verdorbene Symmetrie des Bildes in Ordnung zu bringen geglaubt hat. Er lässt die Paupertas, die ihren rechten Arm dem heiligen Franziskus hinhält, die linke Hand in einer sachlich ganz unmotivierten Weise erheben und hofft sie dadurch in Verbindung mit den leichtbewegten Gestalten der Charitas und Spes zu setzen, die auf dieser Seite den Engelchor anführen.

Die gleiche Pedanterie waltet in dem Arrangement der Engelchöre. Sie sind nach Anzahl und Gebärden der Figuren mit der genauesten Symmetrie behandelt, die dem Bilde eine Schwerfälligkeit gibt, die von Giottos ungemein elastischer Verteilung und Belebung der Massen sehr verschieden ist.

Es soll in diesen Engelchören himmlische Feierlichkeit geschildert werden, aber die Engel sind sowohl durch ihre Anordnung als durch die Behandlung der einzelnen Gestalten von sehr prosaischer Nüchternheit. Jener grossartige Schwung, mit dem Giotto in dem Himmelsbild über der Verkündigung in Padua die Engel ausgestattet hat, und der ihn in der Peruzzikapelle den erhabenen Engel auf dem Bilde der Verkündigung an Zacharias hat schaffen lassen, ist hier einer Enge gewichen, die nichts von sinnlichem Liebreiz versteht. Welch leere Gebärde ist doch das Halten der Hand unter das Kinn, womit sich die vordersten Engel in der unteren Reihe gegenüberstehen, und die zahlreichen anderen Engel finden überhaupt im Anblick der feierlichen Szene keinen Ausdruck. Aber auch in der Weichheit dieser unbedeutenden Gesichter ist bei ruhiger Betrachtung nichts von der „stillen Entzückung" zu finden, die eine allzu literarisch arbeitende Kritik darin bewundert hat.[162]) Was die Körperdarstellung betrifft, so geht durch keinen dieser Engel jene klare Linie, mit der Giotto das Geheimnis des plastischen Organismus stets enthüllt hat. Stumpf sitzen die Köpfe auf den langen Hälsen, ohne Weichheit geht die Nackenlinie in den Rücken über. Statt der bei Giotto trotz aller Schwere mit so hoher Schönheit dargestellten Gewänder finden wir hier plumpe, matt anliegende Mäntel, die den Körper in ein ödes Dunkel hüllen.

Der einzige Vorzug, den die Gestalten vor denen Giottos haben, liegt in der grösseren Geschicklichkeit und Sicherheit perspektivischer Anordnung — ein Vorzug, den man dem trockenen Geiste dieses Malers bereitwillig zugesteht.

Die Szene der Vermählung des heiligen Franziskus selbst ist ohne kräftige Aktion entwickelt. Zwar sind die Gesichter Christi und der Paupertas dem Heiligen in weicher Wendung zugeneigt, aber weder sind die drei Gestalten zu einer traulich-liebevollen Gruppe zusammengefügt, noch fühlt man die Grösse des Augenblickes, in dem ein neuer, langersehnter Bund zwischen Himmel und Erde geschlossen wird. Die Paupertas scheint nicht in freiem Entschlusse dem neuen Bräutigam sich zu nahen, unbeweglich steht sie da. Gewiss ist ihre Zustimmung, wenn man will, auch ihre Freude in der milden Haltung des Kopfes an-

gedeutet, aber in einem Werke Giottos würden wir mehr finden: der ganze Leib der Frau würde an der Szene beteiligt sein, sie würde in ihrem ganzen Gehaben die frohlockende Braut sein, doppelt schön durch die Verklärung des Schmerzes der langen Jahre. Unglücklich ist auch die Haltung der „Armut"; ihre viel zu langen Arme bilden mit dem Leibe keine organische und rhythmische Einheit, sie sind ganz äusserlich daran gesetzt und lediglich nach dem Bedürfnis der Raumausfüllung bewegt.

Ebenso gering wie die Paupertas ist die Gestalt Christi. Er tritt nicht als klares Volumen aus der Wand hervor, Antlitz und Haltung sind gleichmässig schlaff und die Funktion des Segnens ist zu einer unbehaglichen Belanglosigkeit geworden. Schliesslich ist auch das Nahen des heiligen Franziskus nicht wie die Huldigung eines Liebhabers; Müdigkeit liegt in seinem Ausdruck.

Zum Vergleiche sei auf die Vermählung Mariens mit Joseph in der Paduaner Kapelle hingewiesen. Wieviel kräftiger ist die Plastik der Gestalten, wieviel energischer sind die einzelnen Motive herausgearbeitet, und mit wieviel grösserer Wärme ist die ganze Szene zusammengeschlossen.

Noch einer Kleinigkeit müssen wir gedenken, weil sie über das Verhältnis des Allegorien-Malers zu Giotto Aufschluss gibt. Hoch oben in dem Bilde beugt sich aus den Wolken die Gestalt Gott-Vaters herab. Die Darstellung ist eine fast wörtliche Wiederholung derselben Figur auf dem Bilde der Taufe Christi in Padua, aber aus der fliegenden Leichtigkeit von Giottos Figur ist die ärgste Plumpheit geworden, keine Verkürzung und Ueberschneidung hat der Künstler in Assisi zu geben vermocht, und statt des schön gerundeten Rückens und des weich gebogenen Armes auf dem Paduaner Bilde, finden wir ein hartes Liniensystem, das so unförmig ist, dass erst kürzlich ein Forscher gar nicht erkannt hat, dass da ein Körper dargestellt sein soll.[163])

Das Bild der Armut wird von den Allegorien der Keuschheit und des Gehorsams an Verblasenheit und Phantasielosigkeit noch überboten. Den Stützpunkt der Keuschheitskomposition bildet ein breit aufsteigender Turm, in dem die Castitas betend sitzt. Die Plattheit dieser unbelebten Architektur wird durch eine kleinliche überreiche Ornamentik mehr enthüllt als verdeckt. Um den Unterbau des Turms zieht sich in beträchtlich gedachtem, aber keineswegs dargestelltem Abstand eine zinnengeschmückte Burgmauer. Greise Krieger halten davor die Wache: rechts wird der kleine Amor und andere „böse" Geister durch statt-

Assisi. Allegorie der Keuschheit. — Schule Giottos.

liche Engel von dem Felsen hinuntergestürzt, auf dem die Burg sich erhebt, links empfängt Franziskus ein paar fromme Männer, die den Berg heraufgekommen sind, wohl um in der Burg Einlass zu finden. Die Hauptszene spielt mitten vor der Mauer: ein nackter Jüngling steht in einer Art Taufbrunnen und wird von Engeln mit dem Wasser der Wiedergeburt übergossen. Schild und Fahne als Abzeichen seiner neuen Würde reicht man ihm über die Burgmauer hinüber. Es ist begreiflich, dass die weichmütige Parzivalstimmung dieser Szene auf moderne Beschauer grossen Eindruck macht, aber was kann man sich bildnerisch Trivialeres denken als diese Taufzeremonie?[164]) Schon die Darstellung des nackten Jünglings zeugt von grosser Hilflosigkeit vor dem menschlichen Körper. Ein Engel hält ihn, aber nicht als ein gnädiger und starker Patron, sondern mit einer geschäftlichen Sorgfalt, die die Zeremonie zu einer förmlichen Badeszene erniedrigt. Leer ist auch die Gebärde des Engels, der das Wasser über das Haupt des Jünglings ausgiesst. Immerhin würde durch die sanften Neigungen der beiden grossen Gestalten zu dem — übrigens widersinnig kleinen — Täufling hinab der Rhythmus einer, wenn auch knochenlosen, Freundlichkeit entstehen, wenn nicht das wenige, was sie an Kurvenschwung besitzen, paralysiert würde durch die beiden im Rücken des Taufenden aufgestellten Engel, die wirken, wie wenn sie aus einem Bild der Taufe Christi besinnungslos abgeschrieben wären. An der Stelle, an der sie stehen, sind sie zu Wirkungslosigkeit verurteilt; so dehnen sie die kärglich genug angelegte Taufszene in eine widerwärtige Länge. Und was soll man von den beiden Gestalten sagen, die über die Mauerzinne herüberlangen mit ihrem Schild und ihrer Fahne? Es ist eine grausame Zerstörung des Eindrucks wohlbewehrter Wucht, den die aus schönen Werksteinen gebaute Mauer machen könnte, wie die „Munditia“ und die „Fortitudo“ sich da herüberbeugen, als hätte die Festigkeit der Burg nichts zu bedeuten.

Vor der „Allegorie des Gehorsams“ begnügen wir uns damit, auf die Behandlung der reich ausgestatteten saalartigen Architektur, die das Mittelstück beherrscht, hinzuweisen. Dass das Dach nicht stark genug wäre, um den darauf stehenden Franziskus samt den beiden Engeln zu tragen, darum machen wir uns keine Sorge; das wäre schlimmstenfalls ein Mangel in der Ausführung, auf den man nicht viel zu geben brauchte. Vielmehr interessiert uns die Anlage selbst. Sie stellt sich als eine erbärmliche Depravation von Giottos komplizierter, aber klar entwickelter Konstruktion in der „Erscheinung in Arles“ in der Bardi-

kapelle dar. Man blickt in eine ähnliche offene Halle hinein, wie wir sie bei Giotto gefunden haben. Das nach der Mitte zu von drei Seiten her abfallende Dach, das sich auf Säulen stützt, der dreifache Bogen vor der Rückwand, sind direkt von Giotto übernommen. Die Feststellung dieser Abhängigkeit ist um so wichtiger, als sie der Auffassung von Wulff, dass Giotto an den Allegorien sich zu dem erst in der Bardikapelle voll ausgebildeten Stil emporgearbeitet habe, einen aus direkt greifbaren Umständen gewonnenen Beweis entgegensetzt. Sie ist aber auch wertvoll, weil man hier nun ein schlagendes Beispiel dafür hat, wie ausserordentlich tief der künstlerische Geist der Allegorien unter dem der Werke Giottos steht. Wie sinnwidrig und ohne Gefühl für Rhythmik ist in dieser Architektur alles auseinandergezerrt; wie jammervoll wirkt, zumal in diesem, doch auf die Betrachtung aus grosser Entfernung angewiesenen Bilde, die Zerlegung des unteren Teils der Rückwand in zahlreiche, immer wieder verschieden ornamentierte Streifen; wie verderben die überschneidenden Säulen die Klarheit und Kraft der zurückliegenden Bogenanordnung, und endlich welche Kleinlichkeit gehört dazu, den Cruzifixus an der Rückwand so durch den Bogen davor überschneiden zu lassen, dass der Kopf des Gekreuzigten verloren geht. Sowohl diese Anlage als die zitierte von Giotto sind flach; aber es ist bezeichnend, dass Giotto trotzdem eine Fülle konzentrierter Räumlichkeit in seiner Architektur zu geben wusste, während der Künstler in Assisi trotz seiner mehr lockeren Anlage nicht eine Spur wirklich räumlicher Anregung bietet.

Es ist nicht daran zu deuteln: die Allegorien sind kraftlose Bilder im ganzen wie im einzelnen. Es fehlt darin ebenso der grosse Wurf wie Klarheit der Gedanken und Feinheit der Ausführung, in denen sich ein Künstler von Rang manifestierte. Aber man merkt ihnen schliesslich doch an, dass sie aus einer Zeit stammen, die Maler von der Grösse Giottos und Duccios und Simones neben- und nacheinander hervorgebracht hat, und die gewiss den Ruhm eines künstlerischen Zeitalters verdient. Die Technik ist nicht gut, aber sie ist sehr ausgebildet, die Darstellungsweise ist nicht stark, aber von Beweglichkeit.

Die letzte Komposition, die Glorie des von dichten Engelscharen umringten Franziskus, bringt eine geschickte Massendisposition. Es ist ein Meer von Engeln, das die riesenhafte Gestalt des thronenden Franziskus auf seinem Rücken trägt. Die Anordnung ist wiederum streng symmetrisch auf beiden Seiten, aber infolge des kräftigen Gegeneinanders der Richtungen innerhalb der beiden Gruppen, infolge des der

Bildform sich anpassenden Schmalerwerdens der Reihen nach oben hin und vor allem infolge der fast lauten Bewegungen der vorn im Tanzschritt mit erhobenen Köpfen lebhaft auseinandergehenden Engel, waltet hier in den Massen eine gewisse Lebendigkeit. Aber wenn nun auf diese Weise die Mängel glücklich vermieden sind, die sich mit der Anhäufung so vieler Figuren gern zu verbinden pflegen, so fehlt der Gruppierung doch diejenige Leichtigkeit, die das Emporschweben erst zu einem freudevollen Feste im Sinne Giottos machen würde. Man kann die edle Zartheit der Rhythmik im Paduaner Himmelsbild und in der Florentiner Stigmatisation vor diesem Bilde mit seinem massigen Gewimmel und dem kleinlichen Spiel der Hände nicht vergessen. Und wieviel mehr Glanz und Festlichkeit hat Orcagna in seinem Himmelsbild in S. M. Novella entfaltet.

Allzu schwer tragen die Engel an ihren Körpern, ihren Flügeln, ihren mit breiten Einsätzen unten geschmückten Gewändern. Auf jene plastisch reich und frei drapierten Mäntel, mit denen Giotto den Eindruck stolzen Reichtums zu erwecken weiss, ist hier verzichtet worden. Das hängt mit einem sehr interessanten Wandel im Engeltypus selbst zusammen. Es sind Gestalten einer niedrigeren Sphäre als Giotto sie aufgesucht hat; sie besitzen weder die Vornehmheit noch den zauberhaften herben Charme, womit Giotto seine Engel ausgestattet hat; ihre Empfindungen sind nicht mehr getragen von freiem, die Himmelsstimmung widerspiegelndem Bewusstsein, sondern sie empfinden auf eine matte, nützlich temperierte und bürgerlich nuancenlose Art; mehr gefühlvoll sind sie als wahrhaft hingegeben. Den besten Vergleich ermöglichen die stehenden Engel auf dem Fresko der Assunta über der Capella Tosinghi. Die mittleren Engel in Assisi erinnern in ihrer Bewegung von weitem an jene Gestalten, aber welch ein Unterschied ist im Wuchs und im Temperament der Bewegung; wobei man nicht vergessen darf, dass die beiden Engel in Florenz infolge der Restauration ihre ursprüngliche Kraft und Schönheit nicht einmal mehr ganz bewahrt haben.

Dass die Franziskusgestalt starr und ausdruckslos ist, haben auch andere bemerkt; zur Erklärung hat man angegeben, es solle hier kein eigentliches Porträt gegeben werden, sondern es sei „die symbolische Figur dargestellt, die an hohen Festtagen von den Mönchen in der Prozession getragen wurde“.[165]) Worauf diese Annahme sich stützt, ist nicht zu sagen. Zur Rechtfertigung der Puppenhaftigkeit der Figur reicht sie aber in keinem Falle aus. Denn wenn, um nur das wichtig-

ste Moment herauszugreifen, die Gestalt, die den Anschein hat, als sässe sie, in Wirklichkeit nicht im geringsten sitzt, so hat das mit Symbol oder Porträt nichts zu tun. Die einzig befriedigende Erklärung für die Schwäche der Figur ist doch wohl die, dass ein Maler von den Qualitäten des Allegorienmeisters nicht imstande gewesen ist, eine Monumentalfigur grossen Stils zu schaffen.

Für die gelegentlich ausgesprochene Ansicht, die vier Bilder seien nicht einheitlich ausgeführt, sondern zum Teil von einem Meister, zum Teil von einem Gehilfen, finde ich keine feste Stütze.[166]) Insbesondere kann ich zwischen der Allegorie der Armut und der Glorie des Franziskus den scharfen Gegensatz nicht spüren, von dem gesprochen wird. Die Mienen der Gesichter, die Falten der Gewänder und die Bewegungen sind in der „Glorie" nirgends schlechter als in der „Armut"; eher übertrifft jene diese an Reichtum in der Ausführung. Und was die von vielen zugegebene Puppenhaftigkeit des Franziskus betrifft, so weiss ich nicht, warum man dem marklosen Christus in der „Armut" den Vorzug geben muss.

Diese ganze Scheidung scheint mir mehr der Beruhigung als der Klärung zu dienen. Sie hat nicht mehr Recht als die andre zwischen Thema und Form. Es stimmt hier alles aufs genaueste zusammen: die dürftige Moralität und unsinnliche Dürrheit der Erzählung, die ängstliche, freudlose Art der Flächenteilung und die nicht gerade minderwertige, aber ganz uninteressante Ausführung. Die unerfreulichen Geister der Mittelmässigkeit und der Konvention sind hier am Werke.

VIERTES KAPITEL

DIE MALEREIEN IM QUERSCHIFF DER UNTERKIRCHE IN ASSISI

In dem rechten Querschiffe der Unterkirche von S. Francesco findet sich eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben Jesu, die bis vor kurzem allgemein dem Giotto zugeschrieben wurde. Zimmermann war der erste, der aussprach, dass es sich in den Bildern nur um Arbeiten aus Giottos Schule handeln könne. Die meisten Forscher sind ihm darin gefolgt, jedoch zum Teil mit der Einschränkung, dass Giotto selbst die Entwürfe für die Bilder gearbeitet hätte.[167]) Der Zyklus umfasst die Jugendgeschichte Christi, die in acht Bildern von der Verkündigung bis zur Rückkehr des Jesusknaben aus Jerusalem erzählt wird. Die Mehrzahl der Darstellungen haben ihr Vorbild in Giottos Arena-Gemälden und sie lehnen sich in mancher Weise an diese an. Zugleich sind jedoch die Kompositionen von denen in der Arena so sehr verschieden, dass sie als selbständige Leistungen betrachtet werden müssen.

Die Bilder vertreten ungefähr die gleiche stilistische Stufe wie die Allegorien. In der Technik zeigen sie jedoch eine arge Verwahrlosung. Die Zeichnung ist durchgehend so unsauber und flüchtig, dass man, von der grosssinnigen Sorgfalt und der starken Körperhaftigkeit Giottos herkommend, mehr als billig vielleicht auf den ersten Blick von dem Zyklus abgestossen wird. Auf die Dauer kann man sich dem Eindruck einer gesunden künstlerischen Gesinnung nicht entziehen. Man gewinnt nicht die Vorstellung von starkem persönlichem Künstlertum, aber man findet in der Betrachtung der Bilder jenes Mass von Freude, das immer von einer Kunst ausgeht, welche durch einen grossen Mann

auf den rechten Weg gebracht, nun auf diesem Wege sicher vorwärtsschreitet. Es ist Klang und Konsequenz in den Bildern.

An die Stelle des weihevoll Getragenen und machtvoll Ausgeglichenen in Giottos Spätstil, tritt hier ein leichter gelenker Vortrag, der sich in detaillierter Ausmalung der Situation und in naturalistischer Weiterbildung der Typen betätigt. Dafür ist sogleich das Bild der HEIMSUCHUNG ein lehrreiches Beispiel. Bei dieser Szene im Paduaner Zyklus war es Giotto noch nicht ganz gelungen, die herrliche Begegnung der beiden Frauen in Harmonie mit ihrer Umgebung zu bringen. Der jüngere Künstler hat nun die Gebärden so sehr abgeschwächt, dass das grossartig Fesselnde daraus geschwunden ist; dafür aber hat er die Hauptpersonen in eine weitere und schärfer erfasste Situation eingefügt, die nun ihrerseits soviel natürliche Freundlichkeit in die Erzählung trägt, dass auf etwas niedrigerer Stufe als bei Giotto doch ein reizvolles Bild entsteht.

Da ist das schmucke stattliche Haus mit der hohen Altane, da ist die leichtfüssige Dienerin, die aus der Entfernung zusieht, wie die alte Herrin der jungen Frau entgegeneilt, da sind die Freundinnen der heiligen Maria, zwei ernsthafte Matronen und zwei junge Mädchen, die munter plaudernd einander anblicken; man meint zwei Mägde zu sehen, die eben vom Brunnen kommen. Diese Gruppe der vier Frauen ist vielleicht das Beste in dem Bild. Das langsame Innehalten im Schreiten und die lockere Zusammenfügung der Figuren geben der Gruppe eine bei Giotto noch unbekannte Selbstverständlichkeit des Auftretens. In der würdevoll steifen Haltung der voranschreitenden Matrone fasst sich die Energie der Gruppe gut zusammen. Zugleich findet in ihr die junge Maria eine Stütze gegenüber der grossen Beugung der begrüssenden Elisabeth. Reizvoll genug wird auf der anderen Seite diese Beugung erleichtert durch das schlicht aus dem Haus herzutretende Mädchen. In Typen wie der hinter Maria schreitenden Matrone ist eine Giotto noch fremde Lebenswahrheit getroffen. Giotto hat wohl durch Gebärde und Miene das Alter spezifisch charakterisiert, aber so bestimmt in würdevoll steifer und zugleich ruhig erfahrener Haltung die sich gleich bleibende Art einer älteren Frau auszuprägen, hat Giotto noch nicht versucht. Das alles sind Dinge, aus denen ein beweglicher, fortschrittlicher Geist spricht. Einen ganz leisen Anhauch von Poesie mag man vielleicht auch darin finden.

Das GEBURTSBILD zeigt die Veränderung des Stils im Vergleich zu Giottos Jugendarbeiten noch deutlicher. Wenn Giottos Darstellung

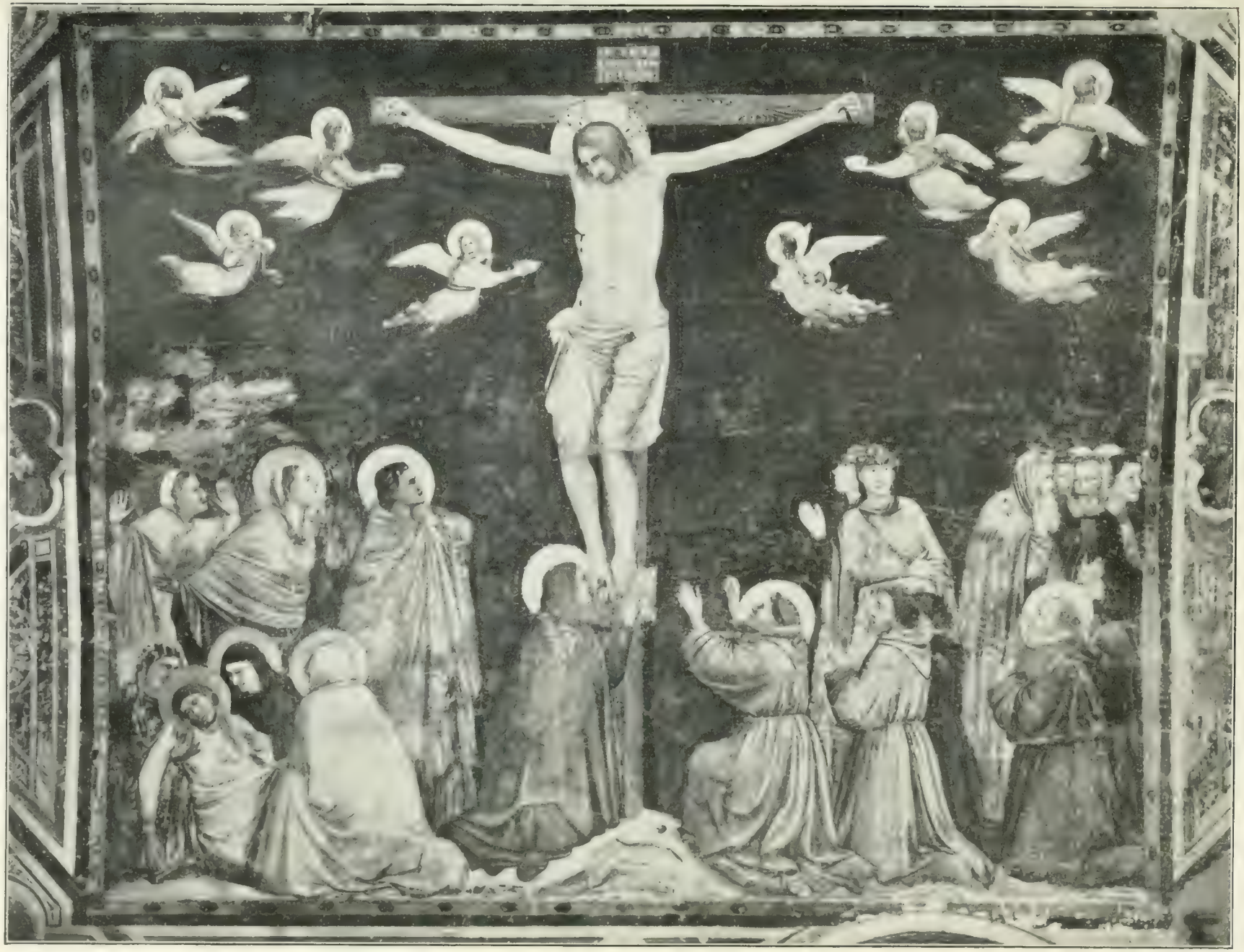
Teile gab, die durch die Rhythmik der Flächendisposition und die beherrschende Stellung der Madonna zusammengehalten werden, so blicken wir in Assisi in eine mit unterhaltender Mannigfaltigkeit ausgestattete Szene. Wie in Padua ist die Madonna umgeben von Engelreigen, von Ochs und Esel, von Josef und den dienenden Frauen, von den Hirten und ihrer Herde. Aber nur in einem weniger hohen Sinne, als bei Giotto, dafür jedoch in anschaulicherer Weise, ist die Madonna hier Mittelpunkt der Szene. Alles tritt zu ihr in eine engere und leichter verständliche Beziehung als in Giottos Komposition. Die Gebärde der Madonna beschränkt sich auf den Ausdruck einer gewissen weichen Zärtlichkeit, mit dem sie das Kind in ihren Armen anblickt; dagegen hat der Künstler die anderen Motive wesentlich bewegter dargestellt als Giotto. Er gewinnt den Ausgleich im Bilde, indem er gewissermassen das, was er der Madonna nimmt, den Nebendingen zulegt. Das gilt nicht nur von den Engeln, die nicht mehr in strengem Rhythmus über dem Ganzen schweben, sondern frei über und unter dem schützenden Dache das göttliche Kind umkreisen, auch nicht bloss von Josef, dessen ruhiger Schlummer sich in eine mürrische Apathie verkehrt hat, sondern sogar von den beiden Tieren, die mit einer Art Treuherzigkeit über ihre Krippe hinweg auf das Christuskind blicken. Wieviel lebhafter sind die Hirten, wieviel mehr Tiere lagern zu ihren Füssen, und das Motiv der Waschung des Kindes durch zwei Mägde hat der Maler ganz neu hinzugefügt. Wichtig ist bei dieser Belebung und Häufung der Motive die zusammenfassende Kraft des grossen schweren Dachs über der Hürde und des in weichen Zügen steigenden und fallenden Felsen, der sich über den ganzen Grund erstreckt. Es kommt in dem Bilde eine szenische Bewegtheit zustande, die selber weder klar noch besonders zart ist, aber doch für einen mehr empfindsamen Stil das Material wenigstens zusammenträgt und bearbeitet.

Das DREIKÖNIGSBILD hält sich ikonographisch enger an den Giottoschen Typus: rechts kniet der älteste König vor der Madonna, links stehen die beiden andern mit ihren Reisigen und Kameraden. Aber die Bilder sind doch grundverschieden. Der Künstler in Assisi hat im Streben nach weiterer Wirkung des Raumes die Gestalten so sehr voneinander getrennt, dass kaum noch ein wahrnehmbarer Zusammenhang zwischen den beiden Gruppen besteht; Unruhe verbreitet sich über der friedlichen Szene durch die harte Trennung in der Mitte. Aber auch hier bringen wenigstens die einzelnen Teile wichtige Fortschritte. Mit viel mehr Leben ist das Treiben des Trosses geschildert und die mit

genreartigen Reizen ausgestattete Gruppe um die Madonna ist locker in die schöne Halle vor dem Hause eingefügt.

Aus der bei Giotto allzu knappen Szene der DARSTELLUNG IM TEMPEL ist hier etwas wie ein grosses Familienfest geworden. Die Zahl der Figuren ist bedeutend vermehrt und es entsteht bei der gleichmässigen Verteilung der mit einiger Lebendigkeit dem heiligen Vorgang folgenden Personen eine angenehme Füllung der Bildfläche. Das etwas starre Nebeneinander der Figuren in Giottos Komposition ist durch eine weiche, wohlakzentuierte Zusammenordnung ersetzt, und auch der gotische Chorbau, der die Szene umschliesst, trägt mit seinem zierlichen Reichtum viel zu der hübschen Wirkung des Bildes bei. Nur — es findet sich gar nichts von dem edlen Charme, der gerade dem ein wenig ungeschickten Darstellungsbilde in Padua so hohen künstlerischen Wert verleiht. Die fast pikante Art, wie Giotto das Antlitz der Madonna aus ihrem Mantel hervorblicken lässt, liegt auf einer Höhe künstlerischer Anschauung, von der diesem Künstler nichts ahnt. Der ergreifende Ausdruck von Würde, mit dem Giotto den greisen Simon geschmückt hat, ist mit einem salbungsvollen Erheben der Augen zum Himmel vertauscht; nichtssagend ist die Handbewegung der heiligen Anna im Vergleich zu der geheimnisvoll prophetischen Gebärde der herrlichen alten Frau auf dem Paduaner Bilde.

Es fehlt der Erzählung in dieser Jugendgeschichte Christi im ganzen der grosse Zug, der die einzelnen Begebenheiten zu Gliedern einer bedeutungsvollen Schicksalskette machte. Der Künstler verliert sich in die Umstände, in die Details szenischer Ausstattung so sehr, dass wir den Gang der Ereignisse und die Hauptpersonen nur wie aus weiter Entfernung sehen. Bei keinem Bilde ist dieser Verlust gegenüber Giottos Erzählungskunst so fühlbar wie bei der FLUCHT NACH ÄGYPTEN. Giotto hatte durch die Verteilung der Figuren in der Fläche dem ganzen Bilde den Rhythmus des Vorwärtsschreitens verliehen, und hatte zugleich durch den grossartigen Kontrast der ruhig und streng auf dem Maultier sitzenden Madonna die Haltung der Szene gewahrt. Der jüngere Künstler nimmt den Figuren und ihrem Verhältnis zur Fläche die artikulierende Kraft. Er gibt der Landschaft das Uebergewicht, indem er sie gleichmässig in weichem Schwung der Höhen über das ganze Bild hinführt, Kastelle sich darauf erheben lässt und ohne andere Absicht als einige Bewegung zu schaffen hie und da Bäume und Pflanzen hinsetzt. Der Zug selbst ist weder in sich rhythmisch belebt noch gliedert er die Fläche. Gerade durch eine gewisse Unbestimmtheit in der



Assisi. Kreuzigung. — Schule Giottos.

Stellung der Flüchtenden sucht der Künstler eine anschauliche Schilderung von dem eiligen Dahinziehen in fremder Landschaft zu geben. Statt der Gewissheit der Haltungen, wodurch Giotto dem Vorwärtsdrängen Weihe gab, finden wir hier einen schläfrigen Trott und trotz der zwei voranfliegenden Engel eine stumpfe Aengstlichkeit. Schwächliche Dehnung, Unsicherheit in der Bewertung der einzelnen Faktoren deuten hier scharf genug auf Ermattung des künstlerischen Gefühls. Und dennoch, wer möchte leugnen, dass mit der veränderten Auffassung, die der formenreichen Landschaft so grosse Bedeutung einräumt, der Weg beschritten wird, der später zu den stimmungsvollsten Wiedergaben der rührenden Erzählung geführt hat.

Es ist bei dem Naturell des Künstlers sehr begreiflich, dass ihm Giottos Darstellung des BETHLEHEMITISCHEN KINDERMORDES mit ihrer verschwiegenen Zurückhaltung unzulänglich erschienen ist. Er hat sich bei seiner Schilderung der schändlichen Begebenheit von seinem Vorbilde ganz frei gemacht und hat laut bewegtes Treiben in scharf gekennzeichneter Umgebung an die Stelle der Giottoschen Bewegungssymbolik gesetzt. Er entwickelt aufs reichste den Ausdruck des Schmerzes der Mütter und die Motive des Kampfes. Aber freilich, seine Mannigfaltigkeit ist nicht von der herrlichen Leidenschaft erfüllt, die des Giovanni Pisano auch auf starke Bewegung hinzielende Darstellung so hoch erhebt. Der Maler in Assisi versinkt in genremässiger Larmoyantheit. Bei einem so heiklen Thema wie diesem spielt der künstlerische Takt eine besonders wichtige Rolle; es sei darum ausdrücklich auf die gröbliche Art hingewiesen, wie in der Mitte des Bildes ein Krieger sich tief auf die Erde hinabbeugt, um einem der schon toten Kinder noch den Kopf abzuschneiden. Der Gedanke an sich ist brutal, und die Darstellung fügt dazu noch eine so widerwärtige Geflissentlichkeit, dass man schwer irren würde, wollte man diese Gebärde als ein Zeichen von Naivität einfach als Zeiterscheinung hinnehmen.

Die Bilder JESUS IM TEMPEL und DIE HEIMKEHR MIT DEN ELTERN VON JERUSALEM lehren uns über den Künstler nichts Neues. Bei diesem beruht der Reiz auf dem detaillierten Bild einer turmreichen Stadt und der Familiarität der Schilderung des zwischen den Eltern wandernden Knaben, das andere hat zwar in dem puppenhaften und altklugen jungen Jesus einen fatalen Mittelpunkt, aber die schön ausgeführte gotische Architektur und die trotz der räumlichen Reizlosigkeit anschauliche Variierung der nach dem Muster von

Giottos Bild der „Erscheinung in Arles“ angeordneten Schriftgelehrten geben der Szene einige Kraft.[168])

Mit diesen Bildern zur Jugendgeschichte Christi ist an das grosse Tonnengewölbe neben der berühmten ducentistischen Madonna mit dem heiligen Franziskus eine KREUZIGUNG gemalt. Bis vor kurzem nahm man an, dass sie mit dem Zyklus zusammengehöre und von derselben Hand gemalt sei. Seitdem aber Zweifel über Giottos Autorschaft für die Jugendgeschichte aufgekommen sind, haben sich eine Anzahl Forscher für die Kreuzigung eingesetzt und sind geneigt, in ihr wenigstens ein Stück echter Giottoscher Malerei zu erblicken.[169]) Es lässt sich jedoch aus rein formalen Momenten gar kein Beweis dafür erbringen, dass hier zwei verschiedene künstlerische Hände anzunehmen sind, und so wird wohl nur die ganz besondere Sympathie, die das Kreuzigungsbild seit langem geniesst, die Ursache für die neuerliche Scheidung sein. Das Urteil der Mehrheit geht ja sogar so weit, dem Bilde in Assisi den Vorzug vor der Paduaner Kreuzigung zu geben. Diese Vorliebe lässt sich aus manchen Umständen erklären, aber im Grunde ist sie für den, der die Schönheit des Paduaner Bildes empfunden hat, ganz unbegreiflich.

Die Verschiedenheit der beiden Kompositionen erklärt sich wie bei den anderen Bildern nicht einfach durch die fortgeschrittene Auffassung des Meisters in Assisi, sondern ebenso aus der ganz veränderten Stimmung der Giottoschule. Statt Giottos noch in Florenz so kraftvoll sich erweisender Objektivität, die mit grosser Ruhe das innere Leben der Begebenheiten frei zu entwickeln sucht, finden wir eine Betonung des Stimmungsvollen und der subjektiven Erregung; der Schmerz der Freunde des Herrn wird zum lauten Jammer, die Erkenntnis des Hauptmanns am Fuss des Kreuzes wird zum andächtigen Gebet, der Ernst der Aeltesten zum Grausen und zur Scham. Der spezifische Charakter der Erzählung ist dem Bilde geradezu genommen; die rein sachlichen Momente sind zurückgedrängt oder verschwimmen in weichlichem Pathos. Schon die Gruppierung der Figuren legt den Hauptakzent auf die Ausbrüche der Stimmungen. Links fallen die drei dem Kreuze zugewendeten lebhaften Gestalten des heiligen Johannes und zweier Frauen so sehr auf, dass die Szene um die ohnmächtig zusammengebrochene Madonna dagegen zu einer blossen Episode hinabsinkt; auf der rechten Seite sind es die adorierenden Franziskaner, die den Juden und Kriegern, die der Handlung doch viel näher stehen, das Interesse des Beschauers rauben.

Wichtiger ist, dass die veränderte Stimmung nicht soviel Kraft besessen hat, um aus sich ein reines Kunstwerk hervorzubringen. In der gesamten Anlage wie in den einzelnen Motiven zeigt das Bild eine Verwaschenheit, die für uns um so peinlicher ist, als wir gerade in der wunderbaren Schärfe des Schliffs den Hauptwert von Giottos Kreuzigungsbild zu erkennen glauben.

Es widerspricht Giottos Grundsätzen über Raumgestaltung, dass die vorderen Figuren nur bis zur halben Höhe der hinteren hinaufreichen; teils knien sie, teils sind sie um die am Boden liegende Madonna bemüht. Man mag darin, wie in ähnlichen Dingen auf den Bildern zur Jugendgeschichte, einen Ansatz zu grösserer Beweglichkeit im Raum erkennen, aber gewiss geht dadurch die Sattheit der körperlichen Wirkung verloren und mit ihr jene Festigkeit des ersten Eindrucks, durch die Giotto das Auge des Beschauers zwingt, von den vordersten Gestalten her in die Tiefe des Raumes einzudringen. Es fehlt die plastische Klarheit Giottos. Die Folge dieser Verschwommenheit zeigt sich denn auch sogleich: aus der eng aneinandergedrückten Schar der Juden und aus der Gruppe der beiden jungen Krieger unter dem Kreuze ist alle die Uebersichtlichkeit geschwunden, die Giotto trotz der Unnatürlichkeit seiner Zusammenstellungen stets erreicht hat, weil er uns in der Einzelfigur das feste Mass gibt, an dem wir die Konsistenz seiner Gruppen messen können.

Nicht minder unsicher als die Tiefenanlage ist die Entwicklung der Szene der Fläche nach. Auf das Gleichgewicht der Massen ist verzichtet, und auch die feine Distinktion, mit der Giotto den beiden Gruppen unter dem Kreuz das Kreuz selbst mit dem Reigen der trauernden Engelchen oben und der die Füsse des Herrn mit ihren Tränen netzenden Magdalena unten entgegenstellt, hat der jüngere Künstler nicht mehr verstanden, oder er hat sie mit seinen veränderten Zielen nicht mehr vereinigen können. Nirgend im Bilde gibt es einen festen Halt, unsicher schwankt der Blick über die ganze Szene hin, die nicht einmal durch den Kreuzesstamm eine klare Trennung erfahren hat.

Um die Ursachen dieses kraftlosen Eindrucks genauer zu bezeichnen, sei auf einige Umstände besonders hingewiesen. Das Kreuz wächst nicht mit Deutlichkeit, wie bei Giotto, aus dem Boden; sein Fuss ist fast ganz von der knienden Magdalena verdeckt. Andererseits steigt es bis oben dicht an den Bildrand empor, so dass ihm sowohl die rechte Freiheit des Dastehens, als auch die ornamentale Schönheit der Stellung im Raum mangelt, wodurch Giottos Kreuz so eindrucksvoll ist.

Die heilige Magdalena lässt der Künstler steil aufrecht knien, sie ist eng ans Kreuz gepresst und mit ihrem Munde reicht sie gerade an die Füsse Christi heran; Giottos prachtvolle Erfindung des Kontrastes der schweren Gestalt zu der schlanken Vertikale des Kreuzes ist dadurch verdorben. Der Engelreigen, der bei Giotto in so mannigfaltigen und harmonischen Bewegungen vollführt wird, ist hier arm an Motiven; er dient nicht, das Haupt Christi kräftig zu umkränzen, er ist so auseinandergezogen, dass er die Fläche ins Unbestimmte dehnt.

Nichts aber ist so ungiottisch und — im Sinne seines Stils zu sprechen — so hässlich, wie die drei jammernden Gestalten links vom Kreuze. Sie bilden nicht eine in sich geschlossene Gruppe, sondern sie sind einfach aufgereiht, und nur der Wechsel in ihren Gebärden deutet darauf, dass der Künstler sie nicht ganz ohne Rücksicht auf den Totaleindruck zusammengestellt hat. Aber gerade diese bloss äusserliche Variierung der Bewegungen zeigt, wie wenig Mark das Bild hat. Es fehlt den Gebärden an individueller Begründung und Notwendigkeit, sie gehen nicht aus tiefer Versenkung in das Leiden des Herrn hervor, sondern sie drängen sich mit einer gewissen unedlen Willkür heran. Eine vergleichende Nachprüfung bestätigt diesen Eindruck: es zeigt sich, dass die drei Bewegungen mit geringen Veränderungen aus dem Paduaner Beweinungsbilde entnommen sind; nur eben hat der jüngere Künstler nicht begriffen, wie eng bei Giotto jede Gebärde an die bestimmte Person gebunden ist: er hat sie vertauscht. Johannes ringt die Hände empor wie die alte Frau in Padua; die junge Heilige wirft die Arme weit zurück, wie Giotto das den Johannes tun liess, um den ganz besonderen Schmerz des Lieblingsjüngers zu bezeichnen; die Gebärde des schmerzlichen Erstaunens, durch die Giotto das junge Mädchen zu Häupten Christi so fein charakterisiert hatte, ist hier auf eine ältere Frau übergegangen. Man kann natürlich diesen verständnislosen Missbrauch Giottoscher Gedanken dem Bilde nicht ansehen, aber es lässt sich leicht aus ihm erklären, warum die Gebärden so undurchsichtig und so überzeugungslos wirken.

Es ist nicht mehr nötig, auf die Darstellung der einzelnen Formen, auf die Zeichnung der Köpfe und Gewänder näher einzugehen; nur dem nackten Körper Christi müssen wir ein paar Worte gönnen, weil gerade er einen Hauptruhm des Bildes ausmacht. Die Darstellung hält sich äusserlich ganz an das Paduaner Vorbild, aber dem Wesen nach ist sie grundverschieden: einem naturalistischen Streben nach eingehenderer Detailbehandlung ist nicht nur die tiefe Ruhe des Gesamteindrucks,

sondern auch die Klarheit des organischen Zusammenhangs der Teile geopfert. Man muss nur sehen, wie schwächlich die Beugung des Hauptes geschildert ist, wie verschwommen die Schultergelenke behandelt sind, oder wie gefühllos die Beine heruntergestrichen sind. Von dem kalten Ausdruck des Gesichtes soll nicht besonders gesprochen werden, weil die Reproduktionen vielleicht nicht scharf genug den Charakter des Originals hier wiedergeben; aber leicht kann jeder nachprüfen, wie sehr die Behandlung des Lendentuchs hinter der Paduaner Darstellung zurücksteht. Giotto hatte es mit grosser Diskretion so leicht um die Hüften gelegt, dass es den Zusammenhang des Körpers kaum unterbrach; in Assisi ist es ein schwerer Stoff, der die ganzen Oberschenkel verdeckt und durch die Unruhe seiner vielen Falten das Auge sogleich in ungebührlicher Weise auf sich zieht und den letzten Rest von der geschmeidigen Zartheit fortnimmt, die der Darstellung von ihrem Vorbilde her etwa noch anhaften möchte.

Auf die sehr ungenauen Angaben Vasaris über Giottos Arbeiten in der Unterkirche hin schreiben einige dem Künstler ausser den Bildern zur Geschichte Christi noch drei Bilder zu, welche ihr Thema aus der Franziskuslegende genommen haben.[170]) Es werden darin ein paar von den unzähligen, dem Heiligen angedichteten Wundergeschichten erzählt. Das eine Bild schildert, wie ein Knabe aus dem Fenster stürzt und im selben Moment schon von dem eben anwesenden Franziskus ins Leben zurückgeführt wird. Das zweite zeigt einen bei dem Einsturz eines Hauses verunglückten Knaben, dessen Tod von zusammengelaufenen Bürgern und Frauen bejammert wird; das dritte erzählt von der Wiedererweckung dieses „Jünglings von Suessa“ durch den heiligen Franziskus.

Wulff ist der einzige, der diesen Bildern sorgfältige kritische Aufmerksamkeit geschenkt hat. Er ist zu dem Ergebnis gelangt, dass das erste der Bilder gar keine und das zweite nur entfernte Beziehung zu Giottos Hand habe; das dritte hält er in der Hauptsache für echt.

Ich nehme mir ausnahmsweise die Freiheit, die von Wulff ausgesonderten Bilder als für die Giottokritik erledigt zu betrachten und bespreche nur das von Wulff wenigstens zum Teil dem Giotto zugeschriebene Bild der Erweckung des Jünglings von Suessa. Während die beiden andern in ihrer Gesamtanlage, das eine durch übermässige Häufung von Figuren, das andere durch ganz unpointierte Einstellung einer lockern Menschenmasse in die Fläche, von allen Giottoschen Gepflogenheiten ab-

weichen,[171]) zeigt das dritte eine gewisse Verwandtschaft mit späten Kompositionen Giottos. Es hat sogar in dem Fresko der Lossagung des Franziskus von seinem Vater in der Capella Bardi ein Gegenstück. Wie dort steht auch hier ein grosses, massiges Gebäude im Grund und vor diesem sind ebenfalls zwei Gruppen von Gestalten gegeneinander gestellt. Es kann schon aus dem einfachen Grund, dass auf dem Bild in Assisi das Haus perspektivisch besser dargestellt ist, nicht zweifelhaft sein, dass dem Bardifresko die Priorität zukommt. Das Bild der Erweckung versteht auch besser das Haus in die Erzählung einzubeziehen. Es ist das Trauerhaus, vor dem sich Geistliche und Bürger mit der Totenbahre eingefunden haben, um den gestorbenen Jüngling abzuholen. Aber eben kommen einige Gestalten die Treppe des Hauses herab und erregen bei den Nächststehenden mit der Nachricht von der Erweckung des Toten lebhafte Teilnahme und Neugier. Durch die breiten Bogen des Obergeschosses sieht man, wie Franziskus hereingeschwebt ist, und den Jüngling auf dem Totenbett aufrichtet.

Wir haben hier jene Wörtlichkeit der Erzählung, die sich grosse Wirkungen nicht zutraut, und darum an der Aufführung der einzelnen Momente hängen bleibt. Das Wunder ist des grossen malenden Erzählers liebstes Kind; denn an ihm erweist sich am besten seine Stärke, unsichtbarer Kräfte sichtbare Wirkungen zu zeigen und so von dem Wesen des Unsichtbaren selbst eine Vorstellung zu geben und den Beschauer in eine höhere Welt zu entrücken. Giottos Erweckung der Drusiana und Erscheinung des Franziskus in Arles sind Meisterstücke der Wunderdarstellung. Der Maler in Assisi bringt zwei gesonderte Episoden; so zerstört er die äussere Einheit des Bildes, und statt uns das Wunder erleben zu lassen, teilt er uns mit, dass eines geschah und geschieht. Die grosse Trauerversammlung hier ist nicht wie auf Giottos Drusianabild ein Chor, der die Begebenheit zum grossen Ereignis steigert; sie erleben nichts, sondern sind nur dabei. Die Erzählung ist nicht in bildmässigen Kräften entwickelt; der festeste Grundsatz Giottoscher Kunstübung hat also keine Anwendung in dem Bild gefunden.

Wenn die grosse Menschenmenge vor dem Hause Beiwerk ist, wie mag es dann um die Proportionen des Bildes bestellt sein? Wie innerlich die einzelnen Teile nichts verbindet, so stehen sie äusserlich hart zusammen. Besonders das Verhältnis der lang ausgestreckten linken Gruppe zu dem Hause ist leblos. Die Masse der Menschen und die Masse des Hauses sind wie aneinandergeklebt: das Haus gibt der Gruppe nicht Freiheit des Raumes und die Gruppe ist so schwer, dass

sie das Haus wie ein Werk von Pappe wirken lässt. Vielleicht wird man von hier aus erst ganz das würdigen, was wir bei den Bardifresken die komplette Anschaulichkeit nannten: welche Macht hat da das grosse Haus und wie beweglich hebt sich die Menschenschar davon ab. Nur durch die Feinheit der Verhältnisse ist da trotz der perspektivischen Mängel eine freie Szene geschaffen, in der jedes Stück voll wirkt und eins aufs andere locker hinführt.

Bei den Einzelheiten, der flauen Zeichnung und der Ungleichmässigkeit der Bewegungsführung, verweilen wir nicht; genug, dass die Grundlagen des Bildes als ungiottisch erwiesen sind.

Es sei ausdrücklich bemerkt, dass die Frage über die Echtheit dieses Werkes von besonderem Interesse ist; aus der vergleichenden Betrachtung einer solchen, offenbar sehr verführerischen Giotto-Nachahmung kann das Verständnis für die wahren Werte einer Giottoschen Komposition reiche Nahrung ziehen.

FÜNFTES KAPITEL

DIE MAGDALENEN-KAPELLE

Während wir uns mit Hinblick auf den heutigen Stand der Forschung bei den Bildern des Querschiffes im wesentlichen darauf beschränken durften, die historische Stellung ihres Stils zu den künstlerischen Prinzipien Giottos zu fixieren, so ist ein anderer Gemäldezyklus der Unterkirche zu Assisi gerade in letzter Zeit mit solcher Entschiedenheit für Giotto in Anspruch genommen worden, dass wir unsere abweichende Ueberzeugung expressis verbis begründen müssen. Es handelt sich um die teils historischen, teils dekorativen Fresken in der Magdalenen-Kapelle, für deren Giottosche Herkunft ausser Thode insbesondere Venturi und Sirén, aber auch Perkins eingetreten sind. Wulff und Bayet haben sich gegen die Echtheit der Bilder ausgesprochen. Berenson sagt Ja und Nein in einem Atem.[172])

Für die Beurteilung des Zyklus ist ein bequemer Anhalt gegeben, dadurch, dass ein Teil der Kompositionen im Thema mit den Paduaner Fresken Giottos übereinstimmt. Dabei haben die Bilder in Assisi das für sich, dass sie einesteils lebhaft an die Paduaner Bilder erinnern, aber andernteils sich prinzipiell von ihnen unterscheiden, und zwar ganz allgemein gesprochen — in einem guten Sinn.

An die Stelle des noch oft Vereinzelnden der älteren Kompositionen wird zusammenfassende Linie und leicht übersichtliche Gruppierung gesetzt. Wir finden einfachere Gebärden, weniger Figuren, abgeschlossenere Gruppen, lauter Beweise eines geklärten Kunstwillens, und wenn diese Dinge die einzigen Unterschiede von den Paduaner Bildern wären, dann dürften wir uns in der Tat freuen, jenen noch jugendlichen Kom-

Assisi. Kommunion der hl. Magdalena. — Nachfolger Giottos.

positionen Gegenstücke aus des Meisters reiferen Jahren gegenüberstehen zu sehen. Aber leider ist die Idealisierung der älteren Bilder von einem fühllosen Puristen gemacht worden, der die klare Elastizität Giottos in lauer Weichlichkeit aufgehen lässt. Auf den echten Spätwerken Giottos entspricht der grösseren Ausgeglichenheit gegenüber dem Arenazyklus eine stärkere Kraft situationsmässiger Anschaulichkeit; mit der grösseren Einfachheit verbindet sich tieferer Gehalt. Wir wollen an einigen Beispielen untersuchen, ob man recht hat, wenn man die gleichen Vorzüge dem Magdalenenzyklus vindiziert.

Besonders deutlich soll der Fortschritt Giottos über sich selbst hinaus an dem Bilde der Erweckung des Lazarus zu erkennen sein.

Das erste, was man sieht, ist, dass dem Bilde die Mannigfaltigkeit des Paduaners fehlt. Einmal in der Behandlung des Terrains. Der Boden, auf dem die Figuren stehen, ist applaniert, so dass sich alles in gleicher Höhe einander gegenüberstellt. Gewiss ist das ein Vorzug und eine Uebereinstimmung mit Giottos späten Tendenzen, wie sie z. B. die Erweckung der Drusiana in Florenz bekundet. Der Hintergrund ist in der gleichen Art verändert. Statt des in Padua schroffen Felsens, der hinter den Freunden des Lazarus durch das Bild schneidet, geht hier in weichem Zuge, langsam fallend und sich wieder hebend von rechts nach links über die ganze Breite des Bildes eine Felsenwand, ungefähr in der Mitte des Bildes hinterschnitten von einem steiler abfallenden und in grösserer Höhe sich erhebenden Berge. Auch hier darf man eine Annäherung an den Spätstil Giottos konstatieren: die gänzliche Erfüllung des Grundes ist in den letzten Werken in der Tat die Regel.

Aber nun sondert sich hier das Bild in Assisi doch sehr entschieden von demjenigen in Giottos Stile ab, was an ihm in allen Etappen gleich geblieben ist; die Bergzüge und die Terrassen besitzen keine klärende Kraft. Wenn Giotto später nicht mehr so drastisch gearbeitet hat, wie mit dem scharfen Zug in Padua, so hat er doch bis zuletzt und immer entschiedener auf starkes Zusammenwirken der Bildfaktoren hingearbeitet. Den besten Vergleich bietet wiederum das Drusianabild mit den so ungemein lebhaft gliedernden Erhebungen über dem gleichmässigen Mauerzug. Hier besitzen die Bergzüge weder im Sinne der Komposition gliedernde Bedeutung, noch im Sinne der Lebendigkeit ausgesprochenen Charakter. Etwas Graues, Trübes, man möchte sagen Regnerisches kommt durch sie in die Stimmung des Bildes.

Die Freunde des Bildes finden im Gegenteil in diesen lichtlosen Zügen

ein harmonisches Linienspiel, wie es in gleicher Weise auch den figürlichen Teil der Komposition zu reiner Schönheit erhebe. Was nun bei den Figuren fehlt gegenüber dem Paduaner Bilde, sind die scharfen Akzente. Statt dessen, sagt man, sei ein schöner Einklang in den Aufbau des Gruppensystems gekommen. Mir scheint umgekehrt, dass das Bild in zwei Stücke scharf zerschnitten ist, die nicht nur nicht in „dramatischer", sondern vor allem nicht in rhythmischer Wechselwirkung miteinander stehn. Die „Schönheit" der Linien ist weiter nichts, als eine gewisse Abgeschliffenheit der einzelnen Teile.

Besonders die linke Hälfte des Bildes gliedert sich sehr adrett. Christus steht in der Mitte zwischen den allzu wohlerzogenen Aposteln in seinem Rücken, und zwei Frauen, die vor ihm hingekniet sind. Durch diese Anordnung wird die Gestalt Christi weniger betont und gehoben als vielmehr in eine Kurve hineingezogen, die sie glatt aus dem Zusammenhang mit dem andern Teil des Bildes herausschneidet. Die, wie es scheint, in Anlehnung an die so ganz anders gedachte und sehr bedeutungsvolle Gebärde des segnenden Johannes in Florenz geschaffene Handerhebung Christi besitzt nicht die Energie, die Fessel der Kurve zu durchbrechen, und es ist charakteristisch genug für den im Grunde hilflosen Schönredner, der dies Bild gemalt hat, dass er die Bedeutung des Heilands durch die ins Bild geschriebenen Worte: Foras veni Lazare hat heben wollen, ein Darstellungsmittel, das Giottos bildnerischem Gefühl immer zuwider gewesen ist.[173])

Von den knienden Frauen kann man nur die vordere — Magdalena — erkennen. Sie hat das Haupt zu Christus in einer nicht ganz unantastbaren Schwärmerei erhoben, die man sehen muss zwischen dem sphinxartig unpersönlichen Ernst der gleichen Figur in Padua und der hilfeflehenden, unendlich innigen Frau, die vor Johannes auf dem Drusianabild kniet.

Die rechte Seite setzt ein mit der scharf abgegrenzten hohen Gestalt eines Alten, der die Arme erregt erhoben hat und durch seine, freilich sehr unbestimmte Wendung zu der eng anschliessenden Lazarusgruppe diese noch mehr von Christus abdrängt, als das der leere Raum über Magdalena ohnehin schon tut.

Wir wollen nicht bei der Unmotiviertheit in den Haltungen der ganz unräumlichen und unklaren Lazarusgruppe verweilen und begnügen uns mit dem Hinweis auf ein paar Einzelheiten in der Behandlung des Lazarus selbst. Giotto hat ihn hohlwangig dargestellt, mit tiefen Augenhöhlen, mit spitzer Nase und unheimlich totenhaftem Mund.

Hier sehen wir statt dessen in ein regelmässiges, jugendlich blühendes Gesicht. Sollte Giotto plötzlich zu zartfühlend geworden sein, um der Situation entschlossen gegenüberzutreten, da er sich doch nicht gescheut hat, im Drusianabild einen Krüppel mit den grässlichsten Merkmalen der Entstellung an hervorragenden Platz zu bringen? Denselben Mangel an resolutem Sinn zeigt auch die Behandlung der Leichenkleidung des Lazarus. In nichtssagenden Windungen zieht sich das breite weisse Band um den Körper, von dem wir gar nichts wahrnehmen. Wie fest hatte Giotto seinen Lazarus verschnürt, und wie klar blieb dann doch unter dem Wickel der ganze Bau des abgezehrten Leibes.[174])

Was dem Zyklus so viele Freunde verschafft hat, ist wohl das etwas aufdringlich in den Bildern geäusserte Sentiment. Vor allem hat die Gestalt der Magdalena, die, auf den Knien liegend, ihre sehnenden Arme dem auferstandenen Christus entgegenstreckt, Teilnahme geweckt. Auch diese Szene lehnt sich an die Paduaner Darstellung an, aber es ist fast trostlos, zu sehen, wie der schimmernde Reichtum der Paduaner Erzählung hier so zusammengesunken ist, dass sich die ganze Bedeutung des Bildes in der lebhaft bewegten, knienden Magdalena erschöpft. Die Darstellung dieser Figur entspricht der äusserst weichen Haltung der Erzählung überhaupt. Die Art, wie Magdalena den ganzen Körper vorstreckt und zugleich mit Leidenschaft den Kopf zurückwirft, ist gewiss nicht ohne Empfindung, aber diese seelische Nuancierung ist doch nur gewonnen, indem der kräftige körperhafte Eindruck der Gestalt, wie Giotto ihn erstrebte, geopfert worden ist. Man würde eine solche Figur heute verblasen nennen. Wulff hat mit Recht gesagt, dass die Haltung der Frau würdelos ist.[175]) Den Christus stellt Sirén auf die gleiche Stufe mit dem von der Kreuztragung in Padua. Es mag genügen, den Vergleich dieser kleinlichen Figur mit ihren jammervollen Extremitäten, ihrer haltlosen Stellung und ihrer flauen Gewandbehandlung mit jener grandiosen Erscheinung in Padua einfach zu wiederholen.

Von etwas philiströser Intimität ist das Bild, wie die heilige Magdalena die letzte Kommunion empfängt. Es ist wahr, auf der Heiligen, die vor dem Bischof kniet, und den Männern, die von fern der Szene assistieren, liegt fromme Mildheit. Aber die Situation ist im ganzen sehr matt vorgestellt und gar nicht zu geschlossener Bildwirkung verarbeitet. Schon das Verhältnis zwischen dem Bischof und der Heiligen ist ohne Bestimmtheit im Raum und ganz ohne rhythmische Beziehung stehen die Männer nahe der entgegengesetzten Ecke des Bil-

des. An sich ist die Gruppe wie ein schwerer unorganischer Klumpen, nichts haben die Gestalten von Giottos aufgerichtetem Dastehen. Die Architektur in ihrem Rücken ist ihrer Bedeutung und ihrer Lage nach unverständlich. So stehen Schränke beim Umzug in den Zimmern herum.

Auf derselben Bildfläche ist über der Kommunion der Magdalena die Himmelfahrt der Heiligen dargestellt. Das Brustbild der Heiligen hebt sich von einer runden Mandorla ab, und diese wird von Engeln durch die Lüfte emporgehoben. Die Komposition des Bildes erfährt durch diese dritte Gruppe eine gewisse Abrundung, aber es ist eine ganz äusserliche Vollendung, die Giottos Sinn für leichte Flächenbelebung wenig entspricht; im Grunde bleiben die einzelnen Stücke des Bildes völlig isoliert. Was die Himmelfahrtsszene selbst betrifft, so darf man dabei an den überaus köstlichen Effekt, den Giotto in Florenz mit der analogen Anlage über dem — bereits toten! — Franziskus erzielt hat, gar nicht denken. Die Engel und die Heilige sind in bezug auf körperliche Grösse und den Ausdruck des Gesichtes von unlebendiger Gleichheit. Das Fliegen und das Tragen wird nicht entwickelt; die weichmütige Art, wie die Augen emporblicken, ist echt unkünstlerischer Ersatz für freien, die ganze Gruppe belebenden sinnlichen Auftrieb.

Die einzige Stelle in dem Zyklus, an der der Maler wirkliches künstlerisches Interesse erregt, ist das Bild der Schiffsreise der Heiligen von Palästina nach Marseille. Hier betätigt er sich nicht in Giotto-Verbesserungen, sondern stellt sich mit Frische auf den Boden seiner eigenen Generation. So gelingt ihm eine Meerlandschaft mit vielen reizvollen Details. Das Bild zählt zu den wichtigsten Versuchen der primitiven Kunst, Wasser darzustellen.[176])

Neben den erzählenden Fresken finden sich in der Kapelle mehrere Darstellungen von einzelnen Heiligen, unter denen die heilige Magdalena mit dem Stifter, als die interessanteste, das höchste Ansehen geniesst.

Die Heilige steht en face da, nur das Haupt hat sie zur Seite gewendet, wo, in ein Mönchsgewand gekleidet, der Stifter der Kapelle kniet. Unzweifelhaft geht die Gestalt auf die Madonna vom Jüngsten Gericht zurück. Bei der unvergleichlichen Herrlichkeit dieser Figur ist es kein Wunder, dass selbst ein schwacher Abglanz davon noch eine gewisse Wirkung auszuüben vermag, aber so weit hätte man doch nicht gehen sollen, die Madonna den schönsten Gestalten beizuzählen, die uns von Giotto erhalten sind.[177]) Sie ist nicht imstande, das Urteil, das

wir uns bisher über die Malerei an der Kapelle gebildet haben, umzustossen; sie ist so wenig wie alles andere hier von Giotto gemalt worden.

Ganz ungiottisch ist schon die Rolle, die der Stifter neben der heiligen Frau spielt. Der alte Mann kann sich in dem engen Raume, der seiner Bewegung zugemessen ist, kaum regen, und es fehlt ihm die Freiheit, durch die Giotto der Gebärde des Betens stets Innigkeit und Würde zugleich gegeben hat. Auch das rein äusserliche Grössenverhältnis zwischen dem Stifter und der Heiligen steht im Widerspruch zu Giottos Stil.

Die Figur ist nicht so klein, wie die Stifter in der älteren Kunst regelmässig und auch im Trecento noch sehr häufig waren, die nur lose dem Bildganzen angefügt wurden; sie ist aber auch nicht so gross, wie Giottos Scrovegni in der Arena, der mit Freiheit den himmlischen Gestalten gegenüberkniet. Sie ist von einer uncharakteristischen, mittleren Grösse. Zunächst scheint es, der Stifter solle auf gleichen Boden mit der Heiligen gestellt werden, aber er ist dann doch wieder so weit hinabgedrückt, dass ein höchst unwürdiger und widerwärtiger Ausdruck von outrierter Kindlichkeit entsteht, der mit Giottos freimütiger, von aller Sentimentalität ferner Art nicht zu vereinigen ist. Aus dieser Unbestimmtheit in der Auffassung des Stifterporträts erklärt es sich, dass dem Bilde als Ganzem eine so geringe Energie innewohnt; der Stifter ist zwar nicht ein blosses Anhängsel an die Gestalt der Heiligen, aber er bildet doch auch mit ihr zusammen keine harmonisch belebte und klare Gruppe.

Zum Teil wird es aus diesen Umständen zu erklären sein, dass die Heilige selbst, zwar mild und freundlich, aber gar nicht hoheitsvoll im Stile Giottos wirkt. Doch auch für sich allein betrachtet ist die Magdalena trotz ihrer Grösse keine starke Figur. Sehr schwer steht sie zwar gegen den um das Bildfeld gemalten Rahmen, aber ihre Schwere ist dumpf und ungelöst, statt dass es wie bei Giotto Gegengewichte gäbe, die dem massiven Körper Leichtigkeit sowohl der Existenz wie der Bildwirkung schenkten. Die Bewegungen, in denen die Figur geschildert ist, leisten nichts, um sie plastisch anregend zu beleben.

Man muss nur sehen, wie die Hand der Frau, die in der des Alten ruht, matt hinabhängt statt huldvoll sich dem Betenden entgegenzustrecken. Ebenso saftlos ist die Haltung des anderen Arms, mit dem Magdalena ihr Gewand rafft, und auch die Neigung des Hauptes, die Giotto Anlass geboten hätte, den starken Hals der Frau in seiner Drehung stolz zu entwickeln, ist so gedrückt und unfrei geschildert, dass

sie nichts zur Gliederung und damit zur künstlerischen Hebung der Figur beiträgt. Stumpf und hart umziehen die Konturen den Körper, und selbst das Gewand bringt nicht die Milderung, die über den ungefühlten Körper den Schleier angenehmer Täuschung legte. Der Faltenzug im Ueberkleide der Frau erinnert zwar von weitem an die Paduaner Madonna, aber er besitzt weder das feurige Temperament noch die weiche Plastik, die doch erst den Wert von Giottos Anlage ausmachen. Mit Aengstlichkeit sind die vielen Falten einzeln gezogen, und peinlich genug ist die Sparsamkeit anzusehen, mit der nicht ein Zoll Gewandstoff schöner und feierlicher Wirkung aufgeopfert ist.

Man hat der Magdalena klassische Schönheit nachgerühmt; in Wahrheit gibt sie auch nicht entfernt einen Begriff von dem, was der grosse Trecentist an Schönheit vermocht hat. Rein historisch aber zu sprechen, so weiss ich nicht, wie man diese und die anderen Heiligengestalten einordnen will zwischen die klaren, aber noch schlichten Gestalten der „Tugenden" in Padua, und die zarte, weiche Schlankheit der Heiligenfiguren an der Fensterwand der Bardikapelle.

Der Meister der Magdalenen-Kapelle stellt sich uns als ein weichmütiger, pathetischer Anempfinder an Giottos Eigenart dar. Was er Neues bringt, bleibt etwas einzelnes und vermag der Folge nicht die Frische zu geben, die den Zyklus der Jugendgeschichte trotz seiner grossen Schwächen erfreulich macht. Wie es bei so grosser Unselbständigkeit stets geht, in die eigentlichen Absichten seines Lehrers ist der Maler nicht eingedrungen.

Zum Schluss ein Wort über die literarische Bezeugung der besprochenen Bilder in der Unterkirche. Nachdem wir kein einziges als Arbeit Giottos anerkannt haben, wird die Frage dringend. Ghiberti ist der erste, der von Giottos Tätigkeit in der Unterkirche spricht. „Dipinse", sagt er, „quasi tutta la parte di sotto." Das ist eine in den vorzüglichen Aufzeichnungen des Ghiberti sehr seltene Unbestimmtheit, die besonders merkwürdig von den sogleich darauf folgenden genauen Angaben über die Malereien der Lorenzetti in Siena absticht. Die Vermutung liegt nahe, dass Ghiberti nur eine fremde Nachricht oder eine Tradition überliefert. Auf Autopsie jedenfalls lässt die Notiz nicht schliessen. In jedem Fall aber ist sie, so wie sie dasteht, wörtlich genommen falsch. Denn selbst wenn man alles, was z. B. Thode in der Unterkirche für Arbeit Giottos erklärt, zusammennimmt, kann man noch nicht entfernt sagen, Giotto habe „fast die ganze" Kirche be-

malt. Darf die Notiz also in extensivem Sinne nicht wörtlich genommen werden, so scheint es mir nicht zu kühn, auf Grund der, wie ich hoffe, sorgfältigen Untersuchungen an den Gemälden selbst, die Angabe auch im intensiven Sinne nicht wörtlich zu nehmen; d. h. Ghiberti nennt Giotto selbst, aber wir dürfen statt dessen sagen: viele Bilder in der Unterkirche sind von Giottesken gemalt worden.

Noch eine andere Bemerkung ist an den Satz bei Ghiberti zu knüpfen. Er wurde etwa 120 Jahre nach Giottos Tod aufgezeichnet. Beruht er auf Nachricht von einem Freunde Ghibertis oder auf dessen eigener Beobachtung, so ist seine Importanz als Zeugnis an sich gering oder wenigstens ist es nicht vermessen, das auf Forschung gegründete heutige Urteil der flüchtig geäusserten Meinung des Künstlers entgegen zu stellen. Wahrscheinlicher aber ist, dass Ghiberti nicht ein Urteil ausspricht oder wiedergibt, sondern dass er aus der Tradition schöpft, die Giotto in Zusammenhang mit der Dekoration des Franziskaner-Heiligtums setzte. Für diese Tradition ist Ghiberti dann nicht der einzige Zeuge, sondern die Chronik des Riccobaldus mit der früher erörterten Stelle (mag diese nun echt oder interpoliert sein) tritt ihm zur Seite. Solche Traditionen brauchen nicht die volle Wahrheit zu enthalten, insbesondere nicht, wenn sie sich auf Dinge beziehen, an denen die berühmte Ruhmsucht der beginnenden italienischen Renaissance und die Freude an klingenden Worten und Namen ein so starkes Interesse gehabt hat wie in unserm Falle. Aber solche Traditionen pflegen doch einen wahren Kern zu haben. Insofern klafft unter allen Umständen in unserer Beweisführung eine Lücke, die wir nur hypothetisch zu schliessen vermögen. Es wäre z. B. wohl denkbar, dass sich die Mönche von S. Francesco an den ruhm- und arbeitüberhäuften anerkannt ersten italienischen Meister seiner Zeit mit der Bitte gewendet haben, bei ihnen zu malen; dass Giotto, der eben damals am Gewölbe der Bardikapelle die unscheinbaren allegorischen Darstellungen der Ordenstugenden und des Franziskus in gloria gemalt hatte, dann den Mönchen den Rat erteilt hat, das Vierungsgewölbe in ihrer Unterkirche mit detaillierten Darstellungen des eben von ihm selbst erdachten Themas zu schmücken, und dass er ihnen zu deren Ausführung einen von seinen Mitarbeitern gesandt hat. Dieses Mitglied der Giotto-Bottega hat dann vollkommen selbständig und doch in gewissem Sinn als Vertreter Giottos die Allegorien gemalt; ihm sind andere aus der Gefolgschaft Giottos gefolgt, und es entstanden jene zahlreichen Bilder der

Giotto-Schule, die so vielfach an den grossen Künstler erinnern und doch von seinem Geiste kaum eine Spur zeigen.

Ich wiederhole: dies ist eine Hypothese, aber die Kunstgeschichte kann nicht zu einer exakten Methode und dem so notwendigen Stolz der Ueberzeugung gelangen, wenn sie sich durch Schwierigkeiten so problematischer Art, wie die Giotto-Ueberlieferungen sie bieten, davon abhalten lässt, aus gewissenhaften Untersuchungen entschiedene Konsequenzen zu ziehen.

Florenz. Krönung Mariä (Mittelstück.) — Werkstatt Giottos.

SECHSTES KAPITEL

TAFELWERKE UND KRUZIFIXE

Unter den apokryphen Tafelbildern sind zwei Arten zu sondern. Die einen müssen teils auf Grund unbezweifelbarer Inschriften teils auf Grund ihrer künstlerischen Eigentümlichkeit als Werke des nach den alten Nachrichten zu urteilen, sehr grossen Ateliers Giottos angesehen werden, die andern aber haben keinen Anspruch darauf, in persönliche Beziehung zu dem Künstler gesetzt zu werden.

Wie es im Atelier Giottos zugegangen ist, darüber wissen wir aus Berichten gar nichts. Vor allem ist niemand in der Lage, aus Gründen der Analogie mit späteren grossen Malerwerkstätten oder aus allgemeinen Vernunftüberlegungen irgend etwas Sicheres auszusagen, wie viel und wie wenig sich Giotto um die Arbeiten gekümmert hat, die von Ateliergenossen gearbeitet waren und als Werke Giottos in die Welt gingen. Ob Giotto hierin mehr bedenklich oder mehr gleichgültig gewesen ist, darüber können uns nur die signierten Bilder selbst Auskunft geben. Hält man sich an sie, so kann es nicht zweifelhaft sein, dass Giotto in der Zeit, als er seine letzten grossen Freskenzyklen ausgeführt hat, seinen Arbeitsgenossen nahezu volle Freiheit gelassen hat. Es sind Bilder aus seinem Atelier gekommen, an denen der Meister selbst nicht einen Strich getan hat und von denen es höchst ungewiss ist, ob er mehr als nur einen ganz allgemeinen skizzenhaften Entwurf für die Komposition geliefert hat.

Das berühmteste von diesen Bildern ist die fünfteilige Krönung Mariä in der Sakristei von Sta. Croce, ehemals in der Capella Baroncelli.[178]) Trotz der fünf Teile ist es ein Werk von bescheidenen und sehr gefälli-

gen Dimensionen. Doch übt es seine ursprüngliche Wirkung nicht mehr rein. Die fünf Tafeln, von denen die mittelste die andern nicht sehr aber doch entschieden überragte, sind in einen Rahmen der Frührenaissance geschlossen, dessen oberer Abschluss ein reicher Architrav ist, der schwer auf den gotischen Tafeln lastet. Ehemals, als noch zierliche Fialen und durchbrochene Wimperge über den Tafeln in die Luft ragten, muss sich das Ganze sehr festlich gemacht haben; jetzt ist es recht nüchtern. In dem echten Rahmenwerk hat auch die Predella, die jetzt in den Grössenverhältnissen nicht ganz zu den oberen Tafeln passt, viel besser gewirkt. Die Zwischenräume zwischen den fünf Feldern der Predella, deren jedes ein Medaillon mit dem Brustbild Christi oder eines Heiligen trägt, sind in der gegenwärtigen Aufstellung breiter als die zwischen den oberen Tafeln. Offenbar also haben ursprünglich Säulchen die fünf Tafeln voneinander geschieden, die das allzu Gedrängte, was die figurenreichen Bildfelder jetzt zeigen, wenigstens etwas lokkerten.

Auf der Zwischenleiste zwischen den oberen Tafeln und der Predella befindet sich die alte Inschrift „Opus Magistri Jocti". Sie ist in ganz ungewöhnlicher Weise so behandelt, dass die einzelnen Buchstaben auf Knöpfchen geschrieben sind, die in regelmässigen Abständen auf der Leiste angebracht sind. Zweilerlei ist hier seltsam. Einmal ist die Spielerei mit den getrennten Buchstaben abgeschmackt, sie irritiert durch die Sinnwidrigkeit und ist auch im Interesse der Dekoration nicht gut, indem das Auge immerfort durch die auffallenden kleinen dunklen Scheiben auf dem goldenen Grunde belästigt wird; nach dem Meister der Dekoration der Cappella Bardi und der Arenakapelle sieht dieser Effekt jedenfalls nicht aus. Sodann der Wortlaut der Inschrift selbst. Ist es wahrscheinlich, dass Giotto sich auf den Rahmen eines Altarbildes Magister tituliert hat? Wir dürften daran aus uns selber zweifeln, aber wir haben in der berühmten Novelle des Boccaccio ein bestimmtes, sehr gutes Zeugnis dafür, das Giotto selber diese Inschrift nicht abgefasst haben kann. Boccaccio erzählt, Giotto habe sich niemals Magister genannt oder nennen lassen wollen. Dann hat er auch nicht mit diesem Ehrentitel signiert.

Zwei schwerwiegende Gründe stellen also den Urkundenwert der Inschrift in Zweifel. Sie braucht darum noch keine Fälschung zu sein. Aber die Betrachtung der Bilder selbst wird uns zeigen, dass die Inschrift nur dann keine Fälschung ist, wenn Giotto aus geschäftlichen Interessen Gehilfen seines Ateliers erlaubt hat, seinen Namen auch

unter Werke zu setzen, für die er selbst nicht mehr als allenfalls eine flüchtige allgemeine Skizze gearbeitet hat.

Die Mitteltafel zeigt Christus und Maria auf dem Thron einander zugewendet sitzen. Christus setzt der geneigten Madonna die Krone auf das Haupt. Vor dem Thron knien auf jeder Seite schräg zwei Engel mit Blumenvasen in den Händen. Auf den Seitentafeln sind dichte Scharen von Heiligen in schräger Anordnung eng übereinander vereinigt. Auf jeder der Tafeln knien vorne musizierende Engel, die sich symmetrisch entsprechen. Auf den der Mitte näheren wird gegeigt und geflötet, auf den entfernteren Orgel gespielt und die Posaune geblasen. Die Heiligen sind nach altem hierarchischen Prinzip in vornehmere und geringere geschieden. Jene: Propheten, Patriarchen, Apostel sind der Krönungsszene näher; diese: Priester, Laien, Jungfrauen sind ihr ferner. Die Vornehmen sind loser, die Geringen enger aneinandergefügt; jedoch ist diese Verschiedenheit nicht so kräftig, dass in die Gesamtanlage lebendige Modulation käme oder die Abstufung mit der theologischen Bedeutsamkeit wirkte, wie in dem Paduaner Jüngsten Gericht.

Die Wirkung des Ganzen ist von einer breiten, sanften Weichheit, die in ihrer Ruhe und Einfachheit unzweifelhaft etwas Vornehmes hat. Besonders die Mitteltafel mit den schlichten hellgekleideten Gestalten vor dem belebten Dunkel des Teppichs der Thronlehne und mit der vollen Ausnutzung der Fläche ist eine Schöpfung von Geschmack. Die Seitenteile sind weniger fein proportioniert; die Häufung der Gestalten auf den engen Feldern, und wie in den oberen Reihen die Köpfe zwischen den Heiligenscheinen hervorkommen, das sind kleinliche Wirkungen. Dafür ist die Idee der vorn knienden, im Raum bequem angeordneten musizierenden Engel von nicht gerade überschwenglichem, aber doch von Reiz. So ist in der Anlage des Bildes Gutes und weniger Gutes eng benachbart und man mag, da einmal die Signatur da ist, annehmen, dass die Komposition auf eine Skizze Giottos zurückgeht; sie muss aber unter der Hand des von Giotto beauftragten Malers schon in den allgemeinen Zügen einige Abschwächung erfahren haben. Es fehlt in der Komposition das rechte Feuer Giottoscher Erfindung. An der Ausführung des Bildes hat Giotto bestimmt gar keinen Anteil gehabt. Die Körper sind, auch auf der Mitteltafel, von der ärgerlichsten Flauheit. Die plastische Tiefenwirkung ist sehr gering. Christus ist eine engbrüstige Gestalt, die zu dem gesunden Typus Giottos einen scharfen Gegensatz bildet, und wie die beiden Beine Christi nebeneinanderstehen, ist erst recht viel zu dürftig, als dass Giotto daran gear-

beitet haben könnte. Auch das Volumen der Madonna ist ohne Freiheit und Leben. Die Gesichter erinnern nur von weitem an Giotto; es ist ein Zug von Unfrische und fast etwas Muckerisches hineingekommen. Die Engel sind sehr gering. Die ohne Sorgfalt gearbeiteten Falten, die kümmerlichen Flügel und besonders die rohen Rückenlinien sind zwingende Beweise gegen Giottos Autorschaft. Auf den Seitentafeln kommen die schmächtigen Heiligengestalten überhaupt nicht in Frage für Giotto. Die Kopftypen lehnen sich zum Teil eng an die des Meisters an, sind aber so dürftig in den Formen, dass wir deutlich Fabrikarbeit vor uns haben, wie man sie ähnlich bei den Köpfen auf den dekorativen Streifen in der Arena findet. Die knienden Engel[179]) sind schon durch die Mannigfaltigkeit ihrer Haltungen interessanter, aber ausgeführt sind auch sie nicht gut. Bei keinem kommt das Knien zu wirklich lebendiger Anschauung; sie scheinen alle auf Beinstümpfen zu stehen, so widrig sind ihre Proportionen und so unklar sind die Gewänder mit den vielen schematischen Falten.

Noch auf eine bisher nicht bemerkte Kleinigkeit muss hingewiesen werden, obschon es eine kleine Scheusslichkeit ist. Auf der ersten Seitentafel rechts ist dicht über dem vordersten Engel vor dem durch das Messer seines Martyriums kenntlichen Apostel Bartholomäus ein halb verdeckter, winzig kleiner männlicher Kopf zu sehen. Ohne Zweifel haben wir in dieser lächerlichen Darstellung ein Stifterporträt vor uns. Wenigstens wissen wir nun genau den Namen des Mannes, der den Altar bestellt hat; es war Bartolomeo Baroncelli.[180])

Mit dem Datum des Bildes darf man nicht zu weit hinabgehen. Später als 1320/25 wird es bei der gedrängten Flachheit, bei seiner einfachen, die Masse betonenden Haltung und bei der wenig über den Arenastil hinaus entwickelten Typik der Gestalten nicht anzusetzen sein. Jedenfalls ist der Altar älter als der in der Sakristei von S. Peter.[181])

Weniger eindrucksvoll im ganzen, aber im einzelnen bedeutend feiner ist das kleine Altarbild der Madonna mit Heiligen in fünf Feldern mit Predella, das gegenwärtig in der Pinakothek zu Bologna aufbewahrt wird. Durch die Inschrift Opus Magistri Jocti de Florentia erweist sich das Bild als eine Schöpfung des giottoschen Ateliers, die höchstwahrscheinlich für ausserhalb Florenz bestimmt war. Es ist eine wahre Erleichterung, wenn man von dem Florentiner Bild herkommt und vor dieses Werk voll frischer Luft tritt. Die stehenden Figuren der Heiligen: Gabriel, Michael, Petrus, Paulus heben sich frei und stattlich von

ihren Feldern ab und die Madonna sitzt auf einem einfachen, zierlichen Thron, den Knaben auf dem Schoss, der munter an ihr hinaufklettert und an ihrem Kopftuch spielt. Das reizende Altarwerk stellt den Typus des kleinen trecentistischen Andachtsbildes sehr gut dar; die Kraft der Heiligengestalten gibt ihm dabei eine Würde, die das spätere Trecento mit so wenig Aufwand nicht mehr hervorgebracht hat. Sicher steht das Bild Giotto recht nahe. Für ihn selbst sind die Gestalten aber zu scheibenhaft flach und die Formen im einzelnen viel zu monoton. So wohltuend künstlerisch das Ganze ist, es fesselt doch nicht mit Bedeutung. Die Gesichter der Heiligen und ihre Bewegungen sind gediegen, aber sie haben nur wenig zu erzählen.[182])

Aeusserst schwierig zu behandeln ist der STIGMATISIERTE FRANZISKUS, jenes grosse Altarbild, das die Franzosen aus S. Francesco in Pisa entführt haben und das noch heute im Louvre bewahrt wird. Ich will mit schlanken Worten sagen, worauf es beruht, dass wir vor diesem Bild wie in einer Zwickmühle stehen. Einerseits, die Tafel trägt die einwandfreie Signatur „Opus Jocti Florentini"; sie bringt ausser der grossen Szene der Stigmatisation unten in predellenähnlicher Anlage drei weitere Erzählungen aus der Franziskuslegende: der Traum des Papstes, die Ordensbestätigung, die Predigt zu den Vögeln, und alle diese Szenen sind auf den in der Franziskuslegende in Assisi geltenden Typus aufgebaut, weichen aber im Ton der Erzählung und in der Darstellung der Körper so scharf von ihnen ab, dass, die Glaubwürdigkeit der Inschrift vorausgesetzt, es keinen sicherern Beweis gegen Giottos Autorschaft für den Zyklus in Assisi gibt als die Tafel im Louvre. Andrerseits aber: wie seltsam, dass Giotto oder das Giotto-Atelier in diesem Bild auf Typen zu greifen scheint, deren Gestaltung man ihm selbst seit langen Jahrhunderten zuschreibt und die wir eben erst mit dem Aufwand aller kritischen Kräfte von ihm losgerissen zu haben glaubten. Es ist, als trieben die Zufälle ihre Neckerei mit uns.

Aber sobald wir nur erst festen Fuss gefasst haben, werden wir ohne allen Zwang der Schwierigkeiten Herr werden. Zu beweisen ist, dass die Louvre-Tafel grundverschieden von den Bildern in Assisi ist. Die entscheidende Eigentümlichkeit der Stigmatisation in Assisi ist, dass eine in weichem Umriss gehaltene, schlecht artikulierte Figur auf weit in die Tiefe gehenden Boden vor einem hohen Bergkegel so kniet, dass sie gegenüber der weiten und hohen Umgebung wie hineingeschneit und belanglos wirkt. Sie ist nicht mit der Landschaft zusammen zu

einem weitwirkenden monumentalen Ganzen gebaut, sondern erscheint als eine Einfügung. Ganz anders ist die Rolle, die der kniende Heilige auf der Pariser Tafel spielt. Da ist Franziskus von wirksamer Grösse und er ist von allen Seiten so fest eingefasst, dass das Auge die in der Silhouette offen auseinandergelegte Gebärde sogleich als den wichtigsten Inhalt der ganzen Tafel auffasst. Der am Himmel erscheinende mit Flügeln umkleidete Christus steht in dem Pariser Bild nicht unbeweglich in den Lüften wie in Assisi, sondern er fliegt sichtbar heran und tritt durch seine schräge Lage in ein sinnvolles Verhältnis zu der empfangenden Gebärde des Franziskus. Die Zeichnung schildert den Körper des Heiligen so, dass alle Glieder in ihrer Haltung verständlich sind und eine Elastizität entsteht, die der Gestalt für den Eindruck der Bewegungsfähigkeit viel nützlicher ist, als es das weite Terrain für den Heiligen auf dem Bilde in Assisi ist. Man kann in jede Einzelheit des Beiwerks gehen: die artikulierte Schilderung des Felsen, die Anordnung der Bäume am Felsen, die Differenzierung in der Lage der Hütten — überall steht Elastizität und Prägnanz und Anschaulichkeit jener Verschwommenheit gegenüber, die wir bereits früher allzu gut als das Grundmerkmal der Franziskuslegende kennen gelernt haben.

Bei den kleinen Szenen sind die Unterschiede analog. Der Maler des Louvre-Bildes hat nicht nur, wie Wulff bemerkt hat[183]), ein paar perspektivische Verbesserungen angebracht, sondern seine Vorbilder durchgehend im Sinne zierlicher und freundlicher Wirkung umstilisiert. Er hat aus dem bombastischen Gemach, in dem der Papst die Franziskaner empfängt, einen schlichten, hübsch durch Fenster gegliederten Raum gemacht und hat die Gebärden des Papstes und des Franziskus mit grösserer Feinheit gegeneinander abgewogen.

Ich glaube, mit all dem ist der Beweis erbracht, dass das Bild des Louvre von einem ganz andern Geist erfüllt ist als die Fresken in Assisi. Wichtig ist dabei, dass die Unterschiede durchaus in der Richtung der Kunst Giottos liegen. Die stilistische Untersuchung führt also im allgemeinen zu einer Bestätigung der in der Inschrift enthaltenen Angabe. Sie tut es nicht im speziellen. Denn so klar sich in dem Werk florentinischer und giottesker Geist zu erkennen geben, von Giottos persönlicher Art enthält das Bild nicht viel.

Jedoch zuerst die Frage: wie ist das Bild zu datieren? Unbedingt nach der Arena. Die landschaftliche Situation ist schärfer charakterisiert als auf irgendeinem der Paduaner Fresken und die Entwicklung des Felsen in hellen und dunklen Partien ist mit einer dort noch unbe-

kannten Konsequenz durchgeführt. Ebenso erweist sich die Figur des Heiligen durch die Gelockertheit der Haltung als fortgeschritten über den Paduaner Stil. Nicht ganz so sicher ist das zeitliche Verhältnis des Bildes zur Franziskuslegende in Assisi zu bestimmen. Die bessere Perspektive ist kein Beweis für die spätere Entstehung der Tafel, nachdem wir festgestellt haben, dass die Bilder aus verschiedenen Grundvorstellungen hervorgegangen sind. Es finden sich im einzelnen so viele Abweichungen von den Fresken in den grossen und den kleinen Darstellungen der Tafel, dass die Uebereinstimmung im ganzen vielleicht aus einer gemeinsamen, uns unbekannten Quelle zu erklären ist. Aber wenn schon mit dieser Möglichkeit gerechnet werden muss, so ist es doch wahrscheinlicher, dass die Louvre-Tafel auf die Fresken in Assisi zurückgeht. Diese haben wir für nicht viel später als das Ende des zweiten Jahrzehnts angenommen; wir kämen also mit der Louvre-Tafel in die vollen zwanziger Jahre des Jahrhunderts. Für dieses Datum spricht auch die äussere Form des Bildes, das noch den ungefügen, wenn auch um eine Kleinigkeit schlankeren ahmen hat, den Giottos Akademie-Madonna und die andern grossen Altarbilder des frühen Trecento haben, und den die späteren Jahrzehnte nur ganz selten und um bestimmter Wirkungen willen angewendet haben. Aber offenbar hat dem Künstler oder dem Besteller des Bildes die riesenhafte Fläche nicht mehr ganz zeitgemäss geschienen; es wurden darum predellenartig die Szenen unten angebracht, die der Tafel ein belebteres Aussehen geben.[184])

Dass das Bild im Louvre giottesk ist, dass es nicht vor den zwanziger Jahren und wahrscheinlich auch nicht später entstanden ist, wissen wir nun. Es ist weiter zu untersuchen, in welchem Verhältnis es zu Giottos Franziskus-Darstellungen in der Bardi-Kapelle steht. Es zeigt mit ihnen gar keine engere Gemeinsamkeit. Weder stimmt die Flächenbehandlung, noch die Bewegung, noch der Typ des Heiligen auf dem Hauptbild mit dem Stigmatisationsfresko in S. Croce überein. Dasselbe gilt von dem Verhältnis zwischen den beiden Darstellungen der Ordensbestätigung. Aber es ist merkwürdig, trotz der ikonographischen Verschiedenheit und der abweichenden Gesamthaltung, zeigt die Tafel jene in ihrem Stil ausgeprägte Schärfe, die wir bei Giotto vor den Bardifresken nicht finden. Wir haben also ein Bild des giottoschen Ateliers, das nicht lange vor den Bardifresken das gleiche Thema wie diese behandelt und dennoch typologisch ganz von ihnen abweicht.

Dieses Rätsel nun lässt sich lösen, indem man von einer Aeusserlich-

keit ausgeht. Wir sagten schon, dass der Franziskustyp des Louvre-Bildes von dem der Bardi-Kapelle abweicht. Franziskus ist dort bärtig und hier bartlos. Giotto hat sich nicht erst bei den Bardifresken für den bartlosen Typ entschieden, sondern bereits in der Arena-Kapelle erscheint Franziskus unter den Erwählten des Jüngsten Gerichts mit glattem Gesicht, das Giotto offenbar als ein besserer Ausdruck für die Eigenart des Heiligen erschienen ist als das bärtige Antlitz der älteren Zeit. Es bedarf also, wenn aus dem Atelier Giottos ein bärtiger Franziskus hervorgeht, einer besonderen Erklärung. Und diese führt uns nun, wie ich glaube, zur Auflösung aller beunruhigenden Seltsamkeiten. Es muss von den Franziskaner-Mönchen in Pisa Giotto, nicht lange nachdem die Freskenfolge in Assisi entstanden war, gebeten worden sein, für ihre Kirche ein Bild zu Ehren des Ordensheiligen zu liefern, von dem sie sehr begreiflicher Weise wünschten, dass es eine Wiederholung aus der für die Franziskaner durch den Ort, für den sie gemalt war, sehr ehrwürdigen Gemäldefolge in Assisi sein möchte. Das wäre kein einzig dastehender Fall; vielmehr kann man beobachten, dass, selbst nachdem Giottos Bardifresken entstanden waren, in Toskana mehrfach Franziskus-Zyklen gemalt wurden, die sich nicht an Giottos schönstes Werk, sondern an die Folge in Assisi halten, teils wegen der Heiligkeit des Orts, teils wegen der reichen Auswahl, welche die Bilderfolge bot. Giotto hat den Auftrag der Mönche angenommen, hat sich — vielleicht durch deren Vermittlung — Zeichnungen nach den Bildern in Assisi verschafft, an ihnen dann jene Veränderungen, von denen wir sprachen, in den allgemeinen Grundlinien vorgenommen und im übrigen die für ihn minderwertige Aufgabe, ohne näheren Anteil daran zu nehmen, seinem Bottega überlassen.

Denn so lebhaft wir den allgemeinen giottesken Charakter des Bildes im Louvre betont haben, ebenso bestimmt muss erklärt werden, dass bei den echten Werken des Künstlers kein Platz dafür ist. Es fehlt in der Empfindung sowohl wie in der Ausführung so viel von der Feinheit des grossen Meisters, dass es eines sehr hingebenden Studiums bedarf, um durch die Grobheit des äusseren Anscheins der Tafel hindurch die allgemeine Stilistik Giottos zu erkennen.[185])

Von den unsignierten Werken haben wir das Sakristeibild von S. Peter und das fälschlich mit diesem zusammengestellte Bildchen im Berliner Museum bereits besprochen.

Drei gute Tafelbilder aus der Umgebung Giottos bewahrt die Münche-

Paris. Stigmatisation. — Werkstatt Giottos (?)

ner Pinakothek in dem „letzten Abendmahl", der „Kreuzigung" und dem „Abstieg zur Hölle", von denen man die beiden ersten bis vor kurzem Giotto selbst zuzuschreiben pflegte.[186]) Die Darstellung ist in ihrer Komposition dem Paduaner Fresko nahe verwandt; in der grösseren Zwanglosigkeit der Figuren und in dem festeren perspektivischen Zusammenschluss der Szene zeigen sich sogar wichtige Fortschritte über das Paduaner Bild hinaus. Andererseits ist der Vorgang aber doch nicht entfernt so edel empfunden, wie es Giotto getan hatte; eine gewisse Weichheit gibt der Szene Stimmung, aber die lautere Hoheit ist verloren. Die Hauptschwäche der Arbeit liegt in der Behandlung der Gestalt Christi, die nicht mehr, wie bei Giotto, klar die Situation beherrscht, sondern abseits gerückt, keinen echten, rhythmischen Zusammenhang mit den Aposteln bewahrt; die feine Pointierung Giottos ist damit verloren. Die Weichheit zeigt sich dann aber auch in der malerischen Darstellung der Figuren. Die Körper haben bei weitem nicht die freien und ausdrucksreichen Konturen wie bei Giotto, im Verhältnis zu den Köpfen sind sie viel zu schwach gebildet. In den Köpfen selbst bemerkt man eine ganz leise Zunahme von individualisierender Schilderung, aber die Zeichnung besitzt nicht die Festigkeit, mit der Giotto jeden einzelnen Kopf zu einem klaren Formenkomplex werden lässt. Trotz dieser Fehler besitzt das Bildchen aber doch noch so viel vom allgemeinen Wesen Giottos, dass es in der reichen Mannigfaltigkeit der alten Pinakothek den Stil des grossen Meisters würdig wenigstens vertritt.

Die Kreuzigung ist als Ganzes noch wirkungsvoller als das Abendmahl. Die beiden Gruppen stehender Heiligen weichen vorzüglich auseinander und lassen das Kreuz sich schön gegen die volle goldene Fläche abheben. Am Fuss des Kreuzes kniet ein Stifterpaar und ein Franziskanermönch. Das Paar ist sehr lebendig: man meint zu sehen, wie sie Arm in Arm herangekommen sind; der Mönch ist schwächer. Edel ist aber auch dies Bild nicht. Allzu leicht und ohne das Interesse lange festzuhalten, balancieren sich die Massen aus, und der Körper Christi ist eine derbe oberflächliche Arbeit.

Der Abstieg zur Vorhölle ist nicht schlechter als die beiden anderen Bilder, aber bei dem komplizierteren Vorgange kommt die Trockenheit der Erfindung und Ausführung besonders unangenehm zum Vorschein.[187])

Aus den Zeiten, die ihren Geschmack von den byzantinischen Traditionen beherrschen liessen, hat sich bis ins späteste Trecento hinein der

Gebrauch bemalter Kruzifixe in Italien erhalten. Diese Kreuze bestanden nicht aus gleichmässig breiten einfachen Brettbalken, sondern man hielt den Längsbalken unterhalb der Kreuzung wesentlich breiter als die anderen Teile, damit der Körper Christi sich bequem vom meist reich dekorierten Grunde abheben konnte; ausserdem liess man die Enden sich erbreitern und benutzte die so gewonnenen Felder als selbständige Flächen, von denen die an der Spitze und an den beiden Armen mit knapp in den Rahmen komponierten figürlichen Darstellungen geschmückt wurden. Historisch stellen diese Kreuze den Uebergang von den mit Passionsszenen rings um den Leib des Herrn bemalten byzantinischen Kreuzen zu den plastisch gearbeiteten Kruzifixen der Frührenaissance dar — eine interessante Andeutung der Tatsache, dass die führende Kunst in Italien im 14. Jahrhundert die Malerei gewesen ist, während das 15. Jahrhundert seine Ideen vorzugsweise plastisch entwickelt hat.

In sehr grosser Zahl sind solche Trecentokreuze heute noch in Mittelitalien und besonders in Florenz anzutreffen, und es hat nicht gefehlt, dass man nach der Reihe mehrere von ihnen dem Giotto zugeschrieben hat. Noch Thode führt vier Florentiner Kreuze als Werke Giottos an. Darunter das von S. M. Novella, das von allen Florentinern in der Tat das geschmackvollste und freieste ist, der Zeit nach aber, die sich gleicherweise in der psychologischen Auffassung und der Behandlung der Anatomie ausspricht, sehr weit von Giotto getrennt ist. Ganz sicher kann man ein Werk, das den Blicken des Beschauers bis fast unters Kirchendach entrückt ist, ja nicht beurteilen, aber wiederholt hat sich mir der Eindruck bestätigt, dass es von demselben Künstler herstamme, der die Kreuzigung in der Farmacia von S. M. Novella gemalt hat. Dann wäre es als ein Werk des Spinello gegen 1360—70 anzusetzen.

Allgemein wird heute nur noch für ein einziges Kruzifix in Florenz der Anspruch erhoben, dass es von Giotto gemalt sei; für das von S. Felice in Piazza. Suida ist zuerst lebhaft dafür eingetreten und bis zu Berenson sind ihm alle Forscher gefolgt.[188]) Bei so grosser Einhelligkeit der neuesten Forschung sieht man sich von selbst gedrängt, die Vorzüge des Werkes so stark wie möglich auf sich wirken zu lassen. Sie bestehen in einem gewissen Ernst des Ausdrucks und in einer guten Uebersichtlichkeit der Formen, besonders an den Armen und am Torso. Gleichwohl haben wir keine Arbeit von giottoschem oder überhaupt von künstlerischem Gepräge vor uns: das übergrosse Werk ist plump. Weder finden wir in der Ausnutzung der Flächen die Oekonomie noch in

den Proportionen des Körpers die Klarheit, die wir nach dem Paduaner Kreuzigungsbilde bei Giotto erwarten müssen, um so mehr als es sich bei dem Kruzifix, wenn überhaupt um eine Arbeit Giottos, so um eine aus seiner reifsten Zeit handeln würde, wie Suida richtig angegeben hat. Wenn es nötig ist, an Einzelheiten die Schwäche der Arbeit zu zeigen, so sei auf die fast verkümmert leblose Behandlung der Unterschenkel oder auf das grob den einfachen Eindruck des Körpers störende Lendentuch oder auf die schweren, undurchsichtigen Haare hingewiesen, die von Giottos lockerer Art so weit verschieden sind. Der Maler dieses Kreuzes hat in mancher Beziehung mehr vom menschlichen Körper gewusst als Giotto; es hat ihm aber das Gefühl für die grossen Zusammenhänge gefehlt und so hat sich seine Wissenschaft weder ihm noch uns zur Freude gewandelt.

Wesentlich anders steht es mit einem Kruzifix, das in der Sakristei der Arenakapelle in Padua aufbewahrt wird und, seinem Stile nach zu urteilen, im engsten Anschluss an Giottos Freskoarbeiten entstanden ist. Das Werk ist jetzt hinter Glas gebracht, hat aber in früheren Zeiten so stark von Feuchtigkeit gelitten, dass von seinem alten Glanz nur wenig übergeblieben ist. Es stimmt äusserlich ganz mit den Florentiner Kreuzen überein, nur ragt es durch die Feinheit der Komposition, durch die geistvolle Lebhaftigkeit des Rahmens und den Geschmack der Dekoration weit über sie alle hinaus. Diese guten Eigenschaften sowie der Ausdruck weisen mit Sicherheit darauf hin, dass das Werk im grossen Ganzen eine Erfindung Giottos ist; lediglich die Eigenhändigkeit des Meisters kann fraglich sein. Da besteht nun, so angenehm sich das Bild auch dem Auge präsentiert, ein sehr auffallender Gegensatz zwischen der Anlage und der Ausführung, und wir werden die ohnehin naheliegende Vermutung aussprechen dürfen, dass Giotto die Arbeit einem seiner Werkstattgehilfen übergeben hat, der sich streng an die Anweisungen und nach Kräften an das Vorbild des Meisters gehalten hätte.

Man wird es nicht für gar zu ängstlich halten, wenn wir bei Anerkennung des engen Verhältnisses des Werkes zu Giotto doch darauf Gewicht legen, der Zuschreibung ein Fragezeichen beizufügen; gerade wo ein Werk so nahe an den Meister herankommt wie dieses hier, ist die Kritik besonders nutzbringend, und wenn es sich dabei noch gar um das rein Künstlerische in den frühesten Aktdarstellungen der neueren Malerei handelt, ist sie zugleich höchst reizvoll.[189])

Der starke Totaleindruck des Kruzifixes auf Giottos Fresko rührt im

wesentlichen daher, dass das Hängen des Körpers kräftig betont aber zugleich in ein leichtes Schweben hinübergeführt ist. Der Körper bietet sich unserem Auge ganz frei dar, wir fühlen seine Last, aber wir spüren auch die Elastizität, mit der der Körper seine Existenz im Bilde unabhängig von dem Kreuz behauptet. Dieses wichtigste Moment in Giottos Darstellung ist in der — übrigens auch in Aeusserlichkeiten nicht ganz strengen — Kopie verloren gegangen. Hier treffen wir kein feinfühliges Balancieren von innerlichen, kaum wahrnehmbaren Kräften; trotz der scheinbaren Eleganz der Haltung, die sich aus der Anlehnung an Giotto genug erklärt, hat der Kopist ein mattes, schläfriges Kleben des Körpers am Kreuze nicht überwunden. Die gleiche Mattheit findet man, sobald man von der Gesamtwirkung zu den Einzelheiten übergeht, mag man nun die flauen Konturen verfolgen oder auf die Unbestimmtheit in den verschiedenen Bewegungsmotivierungen achten, wie in den Ansätzen der Arme oder in der Nackenbeugung. Die ausdruckslos weiche Modellierung ist dabei ein sehr geringer Ersatz für Giottos weniger hübsche, aber durch und durch klare Schärfe. Sehr lehrreich ist auch diesmal der Vergleich zwischen den Lendentüchern auf beiden Darstellungen. Der Kopist ist gerade hier von Giotto abgewichen, wie es scheint in dem Bestreben, dessen Leichtigkeit der Stoffwirkung zu überbieten. Er hat die Straffheit beseitigt und auf ein lebhaftes Hin und Her von kleinen Faltenzügen sein Augenmerk gerichtet. Dadurch hat das Tuch nicht bloss die Kraft der Funktion im Bildganzen verloren, die es bei Giotto besass, es ist auch um den Charakter seiner Zartheit gekommen, den ihm Giottos einfachere und bescheidenere Darstellung geschenkt hatte. Am sichersten aber können wir sehen, dass wir in dem Kruzifixe nicht Giottos eigene Hand vor uns haben, wenn wir auf den grossen Gegensatz achten, der die beiden Christusköpfe voneinander trennt. Die allgemeine Aehnlichkeit zwischen ihnen ist so gross wie in keiner anderen Partie des Bildes; wenn demungeachtet gleich auf den ersten Blick der künstlerische Totaleindruck grundverschieden ist, so wird die Behauptung nicht übertrieben sein, dass wir es in dem Kruzifix mit einer im letzten Grunde verständnislosen Kopie zu tun haben. Bei Giotto ist die Haltung des Hauptes sehr gewagt. Es neigt sich so hinab, dass eine starke Verkürzung entsteht: die Nase springt beträchtlich hervor, während Mund und Kinn weit zurückfliehen und so in eine für die künstlerische Wirkung sehr bedeutungsvolle Stille gehüllt sind. Damit hat der Kopist nicht vermocht Schritt zu halten. Ohne die Situation sich klar zu veranschaulichen,

strebt er nach ähnlicher Wirkung; er lässt das Haupt sich ebenso beugen wie es bei Giotto sich beugt, aber er zieht daraus für die Ausgestaltung keine Konsequenz; die Verkürzung fehlt. So muss das Entscheidende in Giottos Darstellung: das, was sie erst so reizvoll und kühn macht, verloren gehen.

Die primitive Kunst arbeitet mit äusserst wenigen Details. Darum ist es schwer, bis in kleine Züge hinein den Vergleich zwischen den beiden Werken durchzuführen. Aber obschon die Momente schwer zu greifen sind, lässt sich doch zeigen, dass die Kopie flüchtig gearbeitet ist. Man vergleiche nur die klare Anlage der Augen, oder die feste Wirkung der Stirn bei Giotto mit dem, was die Kopie dafür enthält. Wie sinnlos lang ist die Linie der Augenbraue gezogen und wie wenig artikulierende Kraft besitzt sie. Sehr bezeichnend ist auch die Verschiedenheit in der Haarbehandlung. Während bei Giotto die Haare in schönen weichen Wellen gleichmässig von der Mitte des Hauptes hinabfliessen, hat der Kopist die gewiss geringfügige Schwierigkeit, die in der schrägen Haltung lag, nicht bewältigt; er hat die Mitte verfehlt, und zwar dermassen, dass die klassisch edle Ruhe des gross umwallten Hauptes dadurch völlig vernichtet ist.

Nach all dem haben wir in dem Kruzifix der Arenasakristei die Arbeit eines Gehilfen vor uns, und wir müssen uns dabei bescheiden, dass unter den vielen Trecentokreuzen florentinischen Ursprungs keines sich erhalten hat, das als Werk des Hauptmeisters der Schule angesehen werden darf.

ANMERKUNGEN

1) Was über die Arenakapelle samt Gemälden bekannt ist, enthält Moschetti, La Capella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti. Firenze 1904. Wichtig ferner: Selvatico, Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova. Padova 1836. Interessante Einzelheiten über die Schicksale der Arena im 19. Jahrhundert bei A. Tolomei, Scritti vari. Padova 1894. p. 39—63. 1880 wurde die Kapelle von der Paduaner Stadtverwaltung erworben, nachdem man dreizehn Jahre über den Nutzen dieses Erwerbs gestritten hatte. 1830, so behauptet Tolomei in seiner Rede vom 10. 5. 1880 an die Ratsherrn von Padua, sei es drauf und dran gewesen, dass die Kapelle abgerissen wurde. — Tolomei hat auch archivalische Forschungen über Scrovegni gemacht. ib. p. 69—87. Er gelangt zu folgender Charakteristik dieses interessanten Mäzens: „È una strana meschienza di aventuriere e di principe, di trafficante e di soldato, di cupido pei lucri di Rialto e di magnifico per le glorie dell'arte, ma in fondo a tutto questo una maschia e superba immagine del nostro medio evo italiano." —

Die Quellen und Daten unsrer Kenntnis von Giottos Leben finden sich am besten bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von M. Jordan. (Leipzig 1869) I p. 194 ff. Diejenigen ihrer Angaben, die der Korrektur bedürfen, werden an ihrer Stelle Besprechung finden.

Die Giotto-Literatur ist nicht unübersehbar, aber beträchtlich. Das Wichtigste, besonders aus der deutschen, besprechen wir kurz. Der erste, der dem Künstler eine eindringende historisch-kritische Darstellung gewidmet hat, war C. F. von Rumohr. In den „Italienische Forschungen" II. (Berlin u. Stettin 1827) p. 39 bis 75 handelt er in einem besondern Aufsatz über Giotto. Rumohr behandelt das Thema nach seiner Art scharf polemisch, und weil ihn die Abneigung gegen die romantische Verherrlichung der Primitiven blind gemacht, verfährt er unter dem Schein der vorsichtigsten Methode höchst verständnislos gegen Giotto. Von der Arena wollte er nichts wissen; störrisch, wie er war, erklärte er: „In ihrem gegenwärtigen Zustande gestattet sie kein Urteil über ihr Verdienst oder Unverdienst." Vor unsern sehenden Augen greift er an dem Kern des Künstlers vorbei. — E. Förster (Beiträge zur neueren Kunstgeschichte. Leipzig 1835) bringt ebenfalls eine besondere Abhandlung über Giotto: „Giotto di Bondone und Symon di Martino" p. 133—177. Er erkennt: „Es ist keine neuere Kunstgeschichte denkbar ohne die möglichst vollkommene Geschichte Giottos" (p. 136). Er streitet gegen Rumohr, findet aber selbst auch, dass die alten Lobeserhebungen durch die Geschichte nicht bestätigt werden; Giotto „hat die Kunst auf Abwege gelenkt" (p. 146). Die Bedeutung des Malers liegt für Förster darin, dass er den Versuch gemacht hat, „den Gedanken bildlich zu fassen". — Mit Hinblick auf diese Anschauung kann man folgende Stelle bei H. Taine (Voyage en Italie. Nouv. édit. Paris. Hachette. II. p. 122), verstehen: „. . . . c'est le désir de voir repré-

sentés, non des êtres, mais des idées. Analogie de cet état d'esprit et de celui des Allemands modernes, ce qui explique l'admiration des critiques allemands pour ces peintres." — Bei grosser Bereitschaft zu verstehen hat Förster — wie Rumohr — zunächst keine Auffassung von Giottos individuellem Wesen gefunden. Erst viel später, 1870 in der „Geschichte der italienischen Kunst" II, hat er, wohl unter der Einwirkung der inzwischen von anderen gewonnenen Einsichten, Gutes über Giotto geschrieben. Nun gab er dem Arenazyklus seine wahre Bedeutung (p. 241) und beschrieb ihn genauer, als es bis dahin geschehen war. Er bewundert das „harmonische Zusammenwirken von Architektur und Malerei", nennt die Bilderfolge „das Hohelied von der Madonna", „ein grosses religiöses Gedicht, dessen einzelne Gesänge ein schlagend richtiges Gefühl, ein weise berechnender Geist ordnete, eine klare und reiche Phantasie ausbildete" (p. 244). Förster war aber in künstlerischen Dingen nie spontan; der Anempfinder verrät sich in der affektiert naiven Sprache, in der die Beschreibung des Zyklus gegeben ist.

Inzwischen hatte J. Burckhardt im Cicerone 1854 eine glänzende Charakteristik des allgemeinen giottesken Stils gegeben (Neudruck der ersten Auflage, p. 748—777), die sich nicht auf eine summarische Bestimmung der Verdienste der Trecentisten beschränkt, sondern in einer Reihe vortrefflicher Rubriken die formalen Eigentümlichkeiten und Kräfte der Schule festhält. Giotto selbst bildet den Ausgangspunkt, aber Burckhardt hat darauf verzichtet, ihn und seine besondere Art aus dem allgemeinen Zeittypus herauszuschälen, wie er ja auch für die starke Bewegung in der Kunst des XIV. Jahrhunderts und für das, was sie als Vorbereitung auf Masaccio geleistet hat, kein Auge hatte.

Hierauf kam C. Schnaase, der 1864 im VII. Band der „Geschichte der bildenden Künste" (Düsseldorf) p. 361—413 von Giovanni Pisano und Giotto handelt. Er stellt das Kapitel unter das Zeichen Dantes, und bei dem tiefen Gefühl, das Schnaase für den Dichter gehabt hat, ist es nicht zu verwundern, dass in seiner Darstellung Giotto zum ersten Mal nach seiner geschichtlichen Grösse und Bedeutung klar hervortritt, ohne dass ihm doch die prätentiöse Verherrlichung zuteil wurde, die etwas später in Aufnahme kam. Schnaase hat nicht die begriffliche Schärfe Burckhardts, aber er war mehr Geschichtsschreiber als dieser; insbesondere kam ihm bei der Auffassung Giottos sein klareres Bewusstsein vom Mittelalter zugute (vgl. auch Schnaases Aufsatz in den Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission VIII. p. 241 ff „Dante und die Schule Giottos").

Die Bedeutung von Crowe und Cavalcaselle (a. a. O.) liegt darin, dass sie die Werke Giottos katalogmässig und z. T. auch historisch-kritisch ordneten und so das Material für eine weitere Betrachtung vortrefflich herrichteten. Ihre Kritik ist unzulänglich und in ihrer Darstellung schwanken sie zwischen verblasenem Idealismus und trivialem Naturalismus hin und her. Die ganze folgende Giotto-Literatur ist von den Verdiensten und Schwächen der Crowe und Cavalcaselle zu gleichen Teilen bestimmt. Für Dohmes „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit" schrieb E. Dobbert (II, I. Leipzig 1878, p. 1—52) die Giotto-Biographie; sie ist mehr ein Panegyrikus als eine Charakteristik; sie verweilt weniger bei den einzelnen Werken, als dass sie die „Persönlichkeit" Giottos hervortreten zu lassen sucht. Die Sprache nimmt einen im Vergleich zu den Vorgängern Dobberts in der Giotto-Literatur forcierten Charakter an; man beginnt, sich für Giotto zu „begeistern" (s. unten Anm. 123).

1884 brachte J. J. Tikkanen in dem Schriftchen „der malerische Stil Giottos" (Helsingfors) eine Charakteristik der giottoschen Kunst, die sich noch immer hoher Schätzung erfreut. Sie beruht zum grossen Teil auf Burckhardt und Crowe und Cavalcaselle, zählt mit systematischer Gewissenhaftigkeit die Züge der Giottoschen Kunst auf, aber bleibt durchweg eben eine Aufzählung, mit teils naturalistischem, teils äusserlich ikonographischem Interesse. Wie der Schrift selbst die Oekonomie fehlt, so gibt sie von dem Ganzen — ich sage nicht des Mannes, sondern der Kunst Giottos, keinen Begriff.

Was Dobbert begonnen hatte, vollendete H. Thode in seinem Buche „Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien" (Berlin 1885) und später in der Monographie „Giotto" (Sammlung Knackfuss; Bielefeld und

Leipzig 1899). Kommt man von der älteren Literatur her, so steht man vor Thodes „Franz von Assisi" wie vor einem Rätsel; die Geschichte scheint aus ihren Fugen. Das Rätsel löst sich, sobald man bedenkt, dass in den Jahrzehnten vor Thodes Buch weiten Kreisen der Sinn für den Geist des Mittelalters verloren gegangen war; man nannte es jetzt nicht nur mit Geringschätzung, wie etwa im XVIII. Jahrhundert, sondern mit wahrem Abscheu das „dunkle" Mittelalter. Statt dessen war die Renaissance, die man im Beginn des Jahrhunderts vom Mittelalter noch kaum getrennt hatte, zu selbständiger und unerhörter Schätzung gelangt. Während man sich für sie begeisterte, ward das Mittelalter zwar unter Führung Springers zu einem vielbearbeiteten Feld der „Forschung", aber man konnte sich nicht denken, dass in mittelalterlichem Geist eine Kraft wie die des heiligen Franz von Assisi ihre Wurzel hätte. In dem Masse ferner, als der historische Sinn abnahm, stieg das Verlangen nach grossen Persönlichkeiten, in deren Genialität man sich stimmungsvoll einfühlte, um sich über die Durchschnittsmenschen zu trösten. Diese demütige Lebensbetrachtung führte unter anderm auch dazu, dass man dem zarten, von Leidenschaft durchglühten Franziskus, den die Romantiker auf feine Art geliebt und verehrt hatten, eine gigantische, weltumstürzende Bedeutung beimass. In das Mittelalter schien seine liebenswürdige Menschlichkeit nicht zu passen (incredibile dictu), so ward er als „grosse Persönlichkeit" zu dem theatralischen Rang des Schöpfers der Renaissance erhoben. Die beginnende italienische Kunst wurde nun nicht mehr für sich aufgefasst, sondern sie ward als ein Reflex der mächtigen, religiösen und menschlichen Bewegung, wie man sie sich von Franziskus hervorgerufen dachte, verherrlicht. Zum Verständnis des Stils Giottos konnte nichts Wesentliches mehr beigetragen werden, sobald man seine Bilder lediglich um ihres Stimmungsgehaltes betrachtete; es war von diesem Standpunkt aus auch nicht möglich, den groben Naturalismus in der Auffassung Giottos zu überwinden. Die für ein so wenig erforschtes Gebiet dringend notwendige Kritik wurde ganz vernachlässigt. Aber wenn auch Thodes Schriften über Franziskus und Giotto vom Standpunkt der Kunst höchst angreifbar sind, so haben sie doch der wissenschaftlichen Forschung viele Anregungen gebracht, und die Sorgfalt, mit der Thode alles zusammengetragen hat, was sich auf das Heiligtum von Assisi und die Kunst im Dienst der Franziskaner beziehen lässt, macht sein Buch „Franz von Assisi" zu einem wichtigen Werke unsrer wissenschaftlichen Literatur.

Ein Jahr später, als dies Buch erschien, brachten Robert Vischers Studien zur Kunstgeschichte (Stuttgart 1882) p. 58 ff. die Abhandlung „Rumohr und Giotto", in welcher zwischen der Herabsetzung Giottos durch Rumohr und der Heiligsprechung seiner Kunst durch Neuere ein Standpunkt gesucht wird, der die giottosche Kunst als solche zeigt. „Er war so mutig, so ernst, um nach Kräften die Kunst als Kunst zu betrachten. Jedoch war er hiebei nicht etwa ein wilder, den Organismus christlicher Kunst sprengender Revolutionär" (p. 60). „Die Einheit des mittelalterlichen Bewusstseins erscheint in seiner Kunst noch unentzweit". (ib.) Vischer entwickelt dann Giotto als einen Mann der Objektivität, der „vorherrschend historisch gesinnt" (p. 75) und durchaus „unlyrisch" sei (p. 76). Vielleicht wird trotz der Hervorhebung der Zugehörigkeit Giottos zum Mittelalter das rationalistische Element in ihm besonders nachdrücklich betont; aber Vischer hat den Zugang zur Kunst Giottos in seiner Zeit gleichsam offen gehalten.

In seinem Sinne ist auch das, was H. Wölfflin in dem knappen Absatz zu Beginn der „Klassischen Kunst" (München 1899) über Giotto geschrieben hat; nur legt Wölfflin auf die rein künstlerischen Momente grösseres Gewicht. „Nicht in dem poetischen Erfinden, sondern in dem malerischen Darstellen liegt das Wesentliche seiner Leistung, in dem Sichtbarmachen von Dingen, die bis dahin in Bildern niemand hat geben können" (p. 7).

In dem gleichen Jahr veröffentlichte M. G. Zimmermann das Buch „Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter" (Leipzig.) Hier wird unter Zusammentragung eines grossen Materials die ganze mittelalterliche Malerei Italiens vorgeführt, als deren Vollendung Giotto dastehen soll. Doch verzichtet Zimmermann ganz auf pragmatische oder analytische Darstellung, und es gelingt ihm nicht, Giottos Hervorwachsen aus der älteren Kunst anschaulich zu machen. Auch ist nur der

I. Band erschienen, in welchem ohne inneren Zusammenhang die Zyklen in S. Francesco Assisi und die Bilder in Rom als Jugendwerke Giottos figurieren. Der II. Band wird schwerlich folgen können, denn das im I. gelegte Fundament ist nicht stark genug, um die Darstellung der grossen Hauptwerke Giottos tragen zu können.

1899 und die folgenden Jahre brachten dann eine Reihe vorwiegend populärer Monographien über Giotto. Zuerst die schon genannte von Thode. Dann eine englische von M. Perkins (London 1907), und eine französische von B a y e t (Paris 1905). Während jene mit grosser Liebe abgefasst ist, zeigt diese ihren berühmten Verfasser nicht auf seiner Höhe. Bayet begnügt sich gar zu sehr bei dem, was heute jedermann über Giotto sagt. Endlich erschien 1906 das schwedische Buch von O. S i r é n (Stockholm). Sirén behandelt das Thema mehr wissenschaftlich, erörtert die Fragen der Chronologie und Zuschreibung und unternimmt auch eine Charakteristik Giottos. Ich konnte seinen Ansichten nur selten beipflichten. Eine wichtige kritische Studie veröffentlichte O. W u l f f im Repertorium für Kunstwissenschaft. 1904. p. 89. 221. 308. „Zur Stilbildung der Trecentomalerei".

2) Es ist merkwürdig, dass Giottos Dekoration sich nicht auf diesen Chor erstreckt, der doch nach allgemeinem Gebrauch als der wichtigste Teil der Kirche hätte zuerst geschmückt werden müssen. Eine Erklärung dafür ist um so schwieriger, als der Chor auch in andrer Beziehung auffällt. Seine jetzige Form weicht stark ab von der, die wir an dem Modell finden, das auf dem „Jüngsten Gericht" Scrovegni der Madonna darbietet. Ob irgendwelche Aenderungen vorgenommen worden sind, oder ob es bei dem Modell nicht so streng mit der Genauigkeit genommen worden ist? Kraus (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen XIV. p. 19) sagt bei Gelegenheit eines gemalten Kirchenmodells in S. Angelo in Formis: „Ich muss bekennen, dass ich diesen Idealdarstellungen von Kirchengebäuden in Urkunden und Gemälden des Mittelalters geringen Wert beilege und Anstand nehme, irgendwelche Schlussfolgerungen für die Baugeschichte eines Denkmals daraus zu ziehen." Vielleicht liegt es bei Giotto noch ähnlich. Das Wahrscheinlichste bleibt doch wohl, dass in dem besondern Fall der Arena der Schmuck des Chors in die zweite Linie rücken musste, weil die Halle von vornherein für einen grossen Zyklus bestimmt wurde.

3) Dass Giotto die rein handwerksmässig ausgeführten Teile der Malereien von Gehilfen hat machen lassen, ist wohl sicher; dass er auch bei der Kolorierung der Gemälde fremde Hände gebraucht hat, ist nicht ausgeschlossen; dass aber irgend eines der Bilder auf Grund schwächerer Zeichnung oder dergl. als „nicht eigenhändig" charakterisiert werden dürfte, dafür habe ich weder bei eigener sorgfältiger Prüfung einen Anhalt, noch bei denen, die fremde Hände konstatieren wollen, irgendeinen Beweis gefunden. Wir werden noch sehen, dass es sich da nur um willkürliche Geschmacksurteile handelt (vgl. Anm. 14).

4) Venturi (Storia dell'Arte Italiana. V. Milano. 1907. p. 320) weist auf die Zusammengehörigkeit der himmlischen Szene mit der Verkündigung hin.

5) Ueber die byzantinische Darstellung der Verkündigung vgl. besonders Diehl, Manuel de l'art byzantin. (Paris 1910) p. 526.

6) Diese Rahmen sind nicht alle gleich. In der obersten Reihe verwendet Giotto eine Steinimitation mit leichten Profilen an den Seiten und umlaufendem Eierstab. Auf die Flächen sind feldkrautähnliche Gewächse gemalt, die auf jeder Seite dreimal aus blattgeschmückten Knäufen nach oben und unten gehen. In den beiden unteren Reihen bestehen die Rahmen aus drei schmalen Streifen, von denen der mittlere dunkel, die beiden andern hell gehalten sind. Während der innere durch kleine Felder in je acht Teile auf jeder Seite zerlegt ist, geht der äussere ununterbrochen durch. Die Streifen sind hier mit buntem Mosaik eingelegt. — Tierornamentik verwendet Giotto im Gegensatz zu den Byzantinern gar nicht; aber auch die Stilisierung der Pflanzen (in der oberen Reihe) ist von einer ganz unbyzantinischen Einfachheit. Auch mit der gotischen Ornamentik besteht keine Verwandtschaft: Giotto kennt kein eigentliches lineares Arabeskenspiel. — Das Jüngste Gericht ist von sehr schmalen und hohen, in der Mitte unterbrochenen,

gemalten Pilastern eingefasst, auf deren Kapitälen ein ornamentierter Rundbogenstreif sich erhebt.

Romdahl in seiner noch zu besprechenden Studie „Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos" (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen. 1911. p. 13) sieht in der verschiedenen Behandlung der Rahmen oben und unten einen Beweis für die getrennte Entstehung der beiden Zyklenteile. Mit Unrecht, denn in S. Croce hat Giotto die obersten Rahmen anders behandelt als die unteren in demselben Sinne wie hier. Der Grund scheint mir optischer Natur zu sein; da die Bilder der obersten Reihe bereits in die Wölbung der Decke hineingehen, so suchte Giotto die Neigung der Bildflächen durch die kräftigen architektonischen Linien der Rahmen zu mildern.

7) Vgl. dazu besonders Millet, Le Monastère de Daphni. p. 80. — Giotto hat die Streifen an der nördlichen Kapellenwand benutzt, um auf kleinen Feldern knappe Schilderungen von symbolischen und besonders alttestamentlichen Vorgängen zu geben, die man im Mittelalter auf die Geschichte Christi bezog. Förster, Gesch. der ital. Kunst. II. p. 253 zählt sie auf. Die schönste darunter ist wohl der Löwe mit seinen Jungen neben der Auferstehung.

8) Man bekommt aus der deutschen ikonographischen Literatur keine Vorstellung von dem Geist der byzantinischen Kunst. Mit viel grösserem Feinsinn handeln die französischen Gelehrten über sie. Vielleicht hängt das mit der ausgezeichneten theologischen Tradition bei den Franzosen zusammen; gewiss aber auch mit ihrer grösseren Unvoreingenommenheit in künstlerischen Dingen.

9) An der Fensterwand verschiebt sich das Verhältnis der Bilder zu der Wandverkleidung; jedoch entsprechen die Nischen hier den Zwischenstreifen zwischen den Bildern über der Fensterhöhe.

10) Bayets (a. a. O. p. 72) Satz: „Dès quil s'approche de la Passion, tous les épisodes l'attirent" erweckt eine falsche Vorstellung. Sehr viele sonst gebräuchliche Szenen der Passion fehlen bei Giotto; andrerseits: was alles bringt er in der Erzählung von Joachim und Anna. Von einem „Culte de la Passion" ist bei Giotto nicht die Rede.

11) Es genügt, auf S. Marco hinzuweisen oder auf die Kahrijé Djami.

12) Vgl. das reiche Abbildungsmaterial bei Aubert, Die malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage. Leipzig 1907.

13) Vgl. die nicht übertroffene Darstellung der Bedeutung des hl. Franziskus bei Schnaase, a. a. O. p. 1 ff.

14) Mit dieser willkürlichen Unterscheidung von eigenhändigen und Atelierprodukten begannen schon Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. p. 229 ff. unter Erteilung unglaublicher Zensuren. Ebenso Förster a. a. O. Neuerdings ist Sirén (a. a. O. p. 36 ff.) ziemlich frei in dieser Beziehung verfahren.

15) Es hat seinen guten Grund, dass Burckhardt die „Kultur der Renaissance" mit einem Abschnitt über den Staat beginnt.

16) Bei Thode, Giotto findet sich häufig das Wort „dramatisch"; die Arenagemälde werden nicht sowohl besprochen, als auf eine äusserst empfindsame Art in diesem dramatischen Sinne umschrieben. Vischers Satz „Seine Kunst ist expansiv, episch, dramatisch" (a. a. O. p. 75) ist eine etwas befremdende Zusammenstellung von Aussageworten.

17) Schon Tikkanen gebraucht das Wort „Weglassen" (a. a. O. p. 4); zwei Seiten später aber steht ganz richtig: „Die Bilder Giottos sind im Verhältnisse zu den älteren sehr figurenreich."

18) A. a. O. p. 40.

19) In dem Anm. 6 zitierten Aufsatz.

20) Romdahl a. a. O. p. 6 sagt z. B.: „Dem ruhigen Vertikalismus der Marienfolge g a n z e n t g e g e n g e s e t z t ist die reiche und komplizierte Gruppierung in den Bildern aus der evangelischen Geschichte." Ein Unterschied in diesem Sinn ist zweifellos vorhanden, aber der „Gegensatz" ist eine Konstruktion. Romdahl lässt die Verschiedenheit der Themen ganz ausser acht; dann aber haben Bilder wie die „Flucht nach Aegypten", der „Jesus im Tempel", „Christi Einzug", das

„Abendmahl", die „Kreuzigung" nicht einen ausgesprochnen Vertikalismus? Oder, wenn Romdahl ib. als charakteristisch für den frühen Stil des Dreikönigsbildes angibt, dass es pyramidal aufgebaut sei — wie steht es dann mit dem Dreieck des Tempelganges? Auch sonst ist Romdahls Analyse oft willkürlich. Er sagt, die Landschaft spiele eine grössere Rolle in den früheren Bildern als im Marienzyklus; sie sei da nicht nur Hintergrund, sondern Szenerie. Diese Gegenüberstellung ist auf jeden Fall nicht sehr gut, aber, zugegeben, dass in den früheren Bildern oft die Architekturen detaillierter sind, als auf den späteren, wie steht es dann aber mit den Felsformationen auf den Joachimbildern, oder welches ist das Verhältnis zwischen den Torbauten bei „Christi Einzug" und bei der „Begegnung von Joachim und Anna"? p. 8 f. heisst es, die frühen Figuren und Gewänder seien „effektvoll zu jedem Preis", „ohne genügende Plastik". „Rücken- und Halbprofilfiguren sind selten, und für die Raumillusion fast wertlos". Bedeuten die Rückenfiguren bei der Beweinung und beim Abendmahl und beim Kindermord für die Raumillusion gar nichts? Ist die Gestalt des zum Opfer knienden Joachim weniger „effektvoll" als die sich niederbeugende Frau auf der Beweinung? Sind die Gewänder des Dreikönigsbildes „ohne genügende Plastik"? p. 12 und 13 stellt Romdahl den Engel der Verkündigung einen der Apostel von der „Himmelfahrt" gegenüber und sagt p. 14: „In der Himmelfahrtsfigur ist die Draperie kleinlich und hart, unfrei, als wäre sie nach Modell oder Mannequin wiedergegeben; in der Verkündigung sind die Falten nach dem grossen Stil zurechtgelegt, zu dem Wesentlichen reduziert." Zunächst sollte man doch einmal dabei stehen bleiben, dass in den beiden, angeblich so weit getrennten Zyklen sich äusserlich so ausserordentlich ähnliche Figuren finden. Ferner: der Engel der Verkündigung hat eine völlig andere Aufgabe als jener Apostel, der einer unter vielen ist. Die Falten des Engels gehen in grösseren Bahnen, weil die Gestalt weithin sich gross präsentieren muss; sie gehen aber auch etwas leer. So scheint mir die Annahme nicht unvernünftig, dass dieser Engel sehr bald nach der Himmelfahrt gemalt worden ist, zu einer Zeit, da der Künstler noch die Studien zu den knienden Aposteln im Kopfe hatte, denen er nun eine, dem andern Thema gemässe, veränderte Fassung gab. Endlich, was würde der Vergleich ergeben, den man zwischen dem Engel und der Madonna der Himmelfahrt anstellte? Da besteht zwar äusserlich keine Gleichheit, aber bei der hervorragenden Stellung, welche die Madonna in dem Bilde einnimmt, ist sie naturgemäss innerlich dem Engel verwandter als der äusserlich ähnliche Apostel. Ich wiederhole: Unterschiede sind vorhanden, aber sie sind nicht so scharf, dass man nicht bei sorgsamer Betrachtung den einen „Stil" aus dem andern hervorgehen finden müsste. Romdahl ist durch seine höchst wichtige Entdeckung dazu verführt worden, die formalschöpferische Bedeutung der Christusbilder zu gering anzuschlagen. Daher stellt er sie unter der höchst fragwürdigen Rubrik „illustrativ" zusammen mit den Franziskusbildern in Assisi und umgekehrt die Marienbilder mit den Johannesbildern in S. Croce als „plastisch"; zwischen diesen beiden Zyklen sollen die Fresken der Bardikapelle vermitteln. So mündet die Studie Romdahls in einen billigen Schematismus.

21) Von den Mosaiken in Trastevere glaubt W. Kallab (Die toskanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des Ah. Kaiserhauses. XXI. p. 41), dass sie unter Giottos Einfluss stehen; Zimmermann (a. a. O. p. 327 f.) schreibt die Entwürfe der Bilder sogar Giotto selbst zu. Es ist mir nicht gelungen, für eine der beiden Meinungen irgendeinen Anhalt zu finden.

22) Das Fliegen der Engel bei der Geburt war der älteren Kunst nicht bekannt. Tikkanen (a. a. O. p. 5).

23) Vielleicht hat dieser Bau eine symbolische Bedeutung gemäss der Vorstellung, dass die Unschuldigen Kinder in ihrem Tod die Bluttaufe empfangen haben.

24) Die Komposition dieses Bildes, die von der des Duccio so sehr abweicht, erinnert sehr an byzantinische Konzilsdarstellungen. Vgl. die Abbildungen bei Diehl a. a. O. p. 594 und 790.

25) P. Cassel (Die Hochzeit von Cana . . . in Symbol, Kunst und Legende. Berlin. 1883 p. 131): „Ganz im Gegensatz zu den modernen Auslegern hat die alte

Kirche der Betrachtung des Hochzeitswunders zu Cana die grösste Bedeutung zugeschrieben. Es ist das einzige Wunder, welches einen hervorragenden Feiertag besass."

26) Romdahl (a. a. O. p. 6) spricht mit Recht von einer „Menge Bewegungs- und Interesse-Linien". Schon in Schnaases Darstellung von Giottos Kunst nimmt das Lazarusbild eine hervorragende Stellung ein (a. a. O. p. 390 f.); es ist das einzige Bild Giottos, dem eine Umrisszeichnung gewidmet ist.

27) Vgl. z. B. das Mosaik der Cap. Palatina. Abb. bei Kallab (a. a. O. p. 29).

28) Das Bild wird fast immer schlecht beurteilt. Tikkanen (a. a. O. p. 9) nennt es „eine steile und unglückliche Komposition"; p. 13 sagt er: „Das Abendmahl macht durch Giotto keinen Schritt vorwärts." Aehnlich A. Pératé (Gazette des Beaux Arts. 1893. II. p. 188). Bayet (a. a. O. p. 73) hebt das Bild als besonders schlagenden Beweis für die Ungleichmässigkeit der Giottoschen Erfindungskraft heraus. Seine Gravamina sind: 1) man sieht einige Apostel von hinten, 2) diesen sitzen die Nimben vor den abgewendeten Gesichtern. 3) „Du reste, à l'exception de S. Jean, qui repose sur la poitrine du Christ, les attitudes sont monotones et sans interêt." Sirén (a. a. O. p. 46): „Kompositionen är monoton, Karakteristiken svag; troligen hufvudssa kligen devarbete." Ruskin (Giottos works in Padua. p. 105) spricht auch von „uninteresting quietness of its design", fügt dann aber einen bemerkenswerten Satz hinzu: „However unfavorably it may at first contrast with the designs of later masters, and especially with Lionardo's, the reader should not fail to observe that Giotto's aim, had it been successful, was the higher of the two, as giving truer rendering of the probable fact."

Wir haben uns die Freiheit genommen, bei der Abbildung die im Original geschwärzten Nimben der Apostel hell zu geben.

29) Perkins (a. a. O. p. 103) sagt ganz unbegreiflicher Weise: „We are plainly conscious of the artist's desire to treat the subject in as naturalistic a manner as possible." Sirén (p. 47) findet das Bild „wenig bemerkenswert".

30) Vgl. die Kreuzigung auch mit Darstellungen der nordischen Gotik, z. B. mit der in Queen Mary's Psalter (Graf G. Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei. Leipzig 1907. Tfl. XVII). Dort drängt alles zusammen, während sich bei Giotto alles teilt; der Zusammenklang beruht auf Gebärden, bei Giotto dagegen auf Verhältnissen der Massen und Entfernungen.

31) Vgl. Burckhardts schöne Charakteristik des Bildes (a. a. O. p. 762).

32) Ueber diese Figur ist besonders Schnaase (a. a. O. p. 393) beredt.

33) Frey in seiner grossen Vasari-Ausgabe (München. 1911. p. 453) rückt das Bild mit Recht über die Grenze des Ducento; es wird kaum vor 1310 gemalt sein.

34) Das sehr zerstörte Pfingstbild, das in Assisi ein Pendant zu der erwähnten Himmelfahrt bildet, weiss mit den Figuren im Raume nichts anzufangen. — Es ist gut, darauf zu achten, dass die Rückenfiguren auf dem Giottoschen Pfingstbilde erheblich besser gelungen sind als bei dem „Abendmahl". Man sieht also den Künstler in seinem Fortschreiten und in seinem Hinarbeiten auf „genügende Plastik". Uebrigens ein schöner Beweis für die Eigenhändigkeit der Bilder.

35) Ueber die Einzelheiten vgl. Anm. 20.

36) Die Aelteren alle, aber auch Neuere, z. B. Dobbert (a. a. O. p. 4) und Berenson (The florentine Painters of Renaissance. p. 140) geben 1276 als Giottos Geburtsjahr an, nach Vasari. Neuerdings (z. B. Thode, Sirén) hält man sich lieber an Puccis Centiloquio (canto 85). Ein gewichtiges Zeugnis gegen Pucci haben wir in dem Satze des Benvenuto da Imola: „. . . dum Giottus pingeret Paduae adhuc satis iuvenis unam capellam in loco ubi fuit olim Theatrum sive Arena." (Muratori, Antiqu. Ital. I, col. 1186.) Schon Douglas weist in seiner Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle (II, p. 30) darauf hin. Benvenutos Dantekommentar, dem der Satz entnommen ist, erfreut sich des grössten Ansehens. F. X. Kraus (Dante. Berlin. 1897. p. 515 f.) handelt über ihn. Benvenuto war danach Ende der dreissiger Jahre des Trecento geboren; 1373 hörte er Boccaccios Vorlesung über Dante an; 1390 starb er in Ferrara. Der Kommentar ist die umfangreichste und in Hinsicht des historischen Materials vollständigste und wichtigste der alten Erklärungen. Sowohl Förster (a. a. O. p. 241) als Crowe

und Cavalcaselle (a. a. O. p. 227) bewundern die Leistungsfähigkeit des „Jugendlichen".

37) Zu einem Teil der Marienbilder gibt es eine bisher noch nicht beachtete direkte Vorstufe im Brüsseler Museum. Dort hängen als Nr. 628 zwei Tafeln mit zwölf kleinen Bildchen „La Postérité de Ste Anne" genannt; datiert 1302. Vgl. A.-J. Wauters, Catalogue historique et déscriptif des Tableaux anciens du Musée de Bruxelles. 3me éd. 1908. p. 248. Das kleine, künstlerisch fast wertlose Werk verdient die grösste Aufmerksamkeit des Historikers. Während es nämlich in einer Reihe von Zügen genau mit den Bildern in der Arena übereinstimmt, zeigt es in andern (z. B. bei der Verkündigung an Anna) grössere Annäherung an die byzantinische Tradition. Manche Kleinigkeiten der Landschaftsbehandlung weisen auf eine gewisse Selbständigkeit des Malers sowohl Giotto als den Byzantinern gegenüber (besonders im Opfer Joachims und der Erweckung des Lazarus). Aller Wahrscheinlichkeit haben wir hier den schulmässigen Nachhall einer dem Arenazyklus dicht vorangehenden Stilstufe Giottos vor uns. Genug zu sagen, dass sich an die Franziskuslegende in Assisi auch hier nicht der geringste Anklang findet (vgl. Buch III, Kapitel I).

38) Es scheint mir, dass einige Spuren der vernichteten Figur noch zu erkennen sind. Der Schaden ist sonst noch nicht bemerkt worden; Crowe und Cavalcaselle p. 229 erklären das Bild für „gut erhalten". Venturi hat in seiner Reproduktion des Bildes die Hälfte des leeren Raumes weggeschnitten, ohne im Text darüber Rechenschaft zu geben. (Storia dell' Arte Italiana V. p. 308.)

39) Zu Giottos Schilderung der Herde gibt es eine sehr überraschende Parallele bei Dante.

„Come le pecorelle escon del chiuso
Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
Timidette atterrando l'ochio e il muso,
E ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
Addossandosi a lei s'ella arresta,
Semplici e quete, lo 'mperchè non sanno:
Si vid'io muovere a venir la testa
Di quella mandria fortunata allotta,
Pudica in faccia, e nell'andare onesta."

(Purg. III, 79 ff.)

Das ist ein nützlicher Beitrag zu dem „Axiom", dass die Literatur stets der Kunst vorausgeht. Goethe sah doch wohl schärfer, als er in seinem bekannten kleinen Aufsatze über Dante umgekehrt die Anschaulichkeit des Dichters auf die durch Giotto blühende bildende Kunst bezog.

40) Die Tierszenen auf den Bildern „Joachims Opferung" und „Joachims Traum" hängen deutlich mit der Antike zusammen. Vgl. den Pariser Psalter Nr. 139 und noch mehr den Barberini-Psalter III, 39. Abb. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Leipzig, o. J. Tafel VII und p. 112.

41) Venturi (Nuova Antologia 109; p. 169) sieht eine der Quellen Giottos in den „commoventi salmodie della chiesa".

42) Ruskin (a. a. O. p. 70 f) nennt dies Bild „the most characteristic of the noble time in which it was done". Er vergleicht es mit dem Parthenonfries und bewundert die Strenge; mit ägyptischen oder assyrischen Reliefs und bewundert die Süssigkeit; mit Raffael und bewundert „the noble freedom from pictorial artifice and attitude". „These three comparisons cannot be made carefully without a sense of profound reverence for the national spirit which could produce a design so majestic, and yet remain content with on a so simple."

43) Wölfflin z. B. hat diese Begegnung als ein besonderes Beispiel für Giottos Ausdruckskraft hervorgehoben (a. a. O. p. 8).

44) Besonders schöne Beispiele für diese Art sind die Anastasis in Daphni und die Krönung Rogers II. in der Martorana. Abb. Diehl a. a. O. p. 519.

45) Abb. Diehl, p. 507. Photographie Alinari.

46) Abb. bei Millet a. a. O.

47) Publiziert im Bulletin de l'Institut archéologique russe à Constantinople. Bd. XI und Tafelband. Sofia 1906. Diehl a. a. O. p. 732 gibt eine etwas allgemeine Charakteristik dieser wichtigen Bilder. „Art sincère et simple . . . curieux de nouveauté". Wulff a. a. O. p. 104 ff. bemerkt, dass sich in diesen Mosaiken eine Art perspektivische Trennung der Gründe finden lässt. Andrerseits sagt er: „Bis zur Darstellung des Innenraums ist die byzantinische Kunst nie gelangt" — das ist ein sehr lehrreicher Kontrast.

48) Aubert, a. a. O. bringt reiches Abbildungsmaterial. Er schätzt die dekorative Monumentalität dieser Kunst aufs höchste; auf das spezifische Neue, was sie gegenüber Byzanz gebracht hat, geht er wenig ein. Auch bei ihm heisst es (p. 54): „Giotto baut auf der grundlegenden Tat der älteren Generation auf".

49) Abb. bei Aubert a. a. O. Tafel XIII. Aubert schreibt diese Bilder dem Cimabue zu als ein Jugendwerk. So auch schon Thode. Es wäre bei der Uebereinstimmung in manchen Einzelheiten in der Tat denkbar, dass die Marienlegende ein Werk des Cimabue ist. Jedenfalls gehört sie in den gleichen (nicht römischen) Kunstkreis. Jedoch ist der Unterschied in den entwicklungsgeschichtlichen Momenten zwischen diesen Bildern und etwa der Akademie-Madonna so gross, dass immer ein Zweifel bleiben wird, ob wir nicht vielleicht doch einen Vorgänger des Cimabue vor uns haben.

50) Die Verschiedenheit der Qualität ist auch sonst wiederholt bemerkt worden. Zuletzt noch von Frey, a. a. O., der nur seltsamerweise behauptet, die schlechte Erhaltung der Bilder mache ihre wissenschaftliche (stilkritische) Behandlung unmöglich.

51) Man ist heute im allgemeinen etwas kategorisch in der Behauptung, dass die Kunst in Assisi und die des Cavallini im wesentlichen dasselbe sei. (Besonders Wickhoff, Kunstgeschichtliche Anzeigen. Innsbruck. I. 1904. p. 96.) Es sind doch sehr wichtige Momente, gerade auch in der Raumbehandlung, die auf verschiedene Schulen deuten. Frey, a. a. O. p. 453 erklärt die Frage für „irrevelant" — warum?

52) Schon Tikkanen erkennt die Bedeutung dieses Umstands. „Besonders wichtig war das gesteigerte Raumgefühl für die Figuren in ihren Verhältnissen zum Boden" (a. a. O. p. 30). Bei ihm heisst es auch: „Erst durch Giotto eroberte die Malerkunst die Tiefe, wurde das Bild wirklich ein freier Raum, worin sich die Figuren rühren" (p. 31).

53) Das gilt sogar vom vat. Menol., in dem eine bedeutende Raumlogik besteht, aber doch nie das Auge gezwungen wird, von unten nach oben aufzusteigen. Vgl. z. B. die Bestattungsszene (Abb. bei Kallab p. 24) mit den schweren Blendbogen am Sarkophag, mit den geneigten Figuren, deren Rücken soviel fester gebeugt ist, als die Füsse aufstehen, mit dem Priester, der auf Holzstöckchen zu stehen scheint, endlich mit dem breiten Gesims und dem Kuppelbau ohne sichtbare Basis.

54) Mit Recht sagt Burckhardt a. a. O. p. 758: „das Kolorit befolgt eher eine gewisse konventionelle Skala als die Wirklichkeit".

55) Wichtigkeit des Profils am stärksten von Wulff (a. a. O. p. 311) betont. Vorher von R. Vischer (a. a. O. p. 75).

56) A. Riegl möchte doch wohl in der Positivität etwas zu weit gegangen sein, als er den Widerspruch in der Haltung frühmittelalterlicher Figuren einzig als den Ausdruck einer bestimmten psychischen Verfassung erklärte. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Slg. des Ah. Kaiserhauses. XXIII. Wien. 1902. p. 81).

57) Nicht nur Thode (Giotto p. 22), sondern besonders auch Wulff (a. a. O. p. 226) schreiben dem Giotto dieses Bild zu, das auf einer so völlig von Giottos Art abweichenden Grundstimmung beruht.

58) Am schärfsten hat sich in diesem Sinne wohl Kallab in der zitierten Studie geäussert; er stellt Giotto als ganz zurückgeblieben in Sachen der Landschaft hin.

59) Sehr beachtenswert ist hierzu J. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Raffael. (Leipzig 1902. p. 1 bis 36). Nur gelangt Guthmann bei seinem Verzicht auf Kritik zu keinem ganz präzisen Bilde. Ziemlich unurban sagt dagegen Bayet (a. a. O. p. 84): „Quant

au paysage, il est aussi vague (!) qu'à Assisi, bien que quelques critiques, désireux de tout admirer dans Giotto, y aient découvert des mérites qui m'échappent". Auch Tikkanen (a. a. O. p. 28 f.) spricht ohne Verständnis über diese Dinge.

60) Trattato della Pittura. cap. 88. — Uebrigens begegnen wir auch sonst in der Kunstgeschichte diesem Rat, z. B. berichtet dergl. von Poussin Félibien (Abrégé de la vie des peintres. IV. p. 155).

61) Vgl. hierzu Anm. 39. Kallab, a. a. O. will von dieser Verwandtschaft nichts wissen; er sondert die Maler schroff von den Dichtern. Jene seien in der Naturschilderung ganz mittelalterlich, diese modern. Aber wohin gehört nun Boccaccio, der kurz darauf mit trecentistischen Malern in bezug auf Landschaftspoesie in Parallele gesetzt wird? Solche scharfen Antithesen pflegen daneben zu treffen. Man müsste Dantes Schilderungen einmal analysieren, statt sie einfach „modern" zu nennen. Modern — was ist das?

62) Kallab, a. a. O. p. 42: „Auf den Fresken der Arena kommt die Architektur nicht über unbehilfliche Andeutungen hinaus. Bayet, a. a. O. p. 34 spricht von „des constructions en quelque sorte neutres et qui n'attirent pas l'attention".

63) Tikkanen, a. a. O. p. 28 bemerkt mit gutem Grunde: „Die Architektur (auf den Bildern) trägt wesentlich bei, der Malerei des 14. Jahrh. ein festes Gepräge zu verleihen."

64) Tikkanen, a. a. O. p. 24 sagt von Duccio, dass er eine „konventionelle Zierlichkeit" statt „voller, freier Schönheit" habe. Vgl. auch R. Vischer, a. a. O. p. 87.

65) So besonders Sirén. a. a. O. p. 111 f.

66) Früher hat man die Leichtigkeit und Grazie Giottos viel mehr empfunden. Vgl. z. B. Lanzi, Storia della Pittura italiana. I. und F. Kugler, Handbuch der Gesch. der Malerei. 1837. I. p. 47, der Giottos Typ als der gotischen Architektur verwandt bezeichnet.

67) Mir scheint nicht, dass die vereinzelten Byzantinismen und die (höchst vage) ikonographische Uebereinstimmung mit der byzantinischen Kunst, die Wulff a. a. O. p. 229 bespricht, irgendetwas für einen dezidierten stilistischen Anschluss Giottos an die Byzantiner beweisen.

68) Dagegen z. B. Laderchi, Giotto. Nuova Antologia. VI. 1867. „No; non fu suo maestro l'antico, ni lo scultore pisano. L'iniziazione tecnica l'ebbe da Cimabue; gl'intenti artistici dall'anima sua elevata e dall'amicizia di Dante" (p. 36). Tikkanen kommt aber immer wieder auf Giottos Beziehungen zu den Pisani zurück (a. a. O. p. 2, 22, 46). Ebenso Thode (Giotto p. 47), Berenson, a. a. O. p. 140, Sirén, a. a. O. p. 36.

69) A. a. O. p. 321. — Wir dürfen vielleicht sogar annehmen, dass Giotto zu Giovanni Pisano in einem persönlichen Verhältnis gestanden hat. Bekanntlich hat Giovanni für die Arenakapelle mehrere seiner reifsten Statuen geschaffen und es ist wahrscheinlich, dass er diese Werke zur selben Zeit ausgeführt hat, als Giotto die Kapelle mit seinen Gemälden schmückte. Nun ist es für die Frage des Verhältnisses der beiden Künstler nicht so sehr erheblich, dass sie damals in Padua zusammengewesen sind, denn als Giotto seinen Freskenzyklus malte, wird er gewiss nicht viel an die künstlerischen Bestrebungen des Plastikers haben denken mögen, damals stand sein künstlerisches System in seinen Grundlagen sicher schon ganz fest. Aber es scheint mir bemerkenswert, dass Scrovegni mit so grosser Sicherheit gerade die beiden ausgezeichnetsten mittelitalienischen Künstler für seine Zwecke ausgewählt hat. Es ist ja möglich, dass der feine Kunstfreund auf seiner Suche nach den besten Kräften jeden der beiden Männer für sich gefunden hat, aber natürlicher ist doch die Annahme, dass Giovanni und Giotto in naher Beziehung zueinander gestanden haben und so der eine den andern an Scrovegni empfohlen hat, weil sie sich in der Vorstellung gefielen, ihre Kräfte gemeinsam an ein grosses Werk zu setzen.

70) Vgl. besonders M. Sauerlandt, Die Bildwerke des Giovanni Pisano. Düsseldorf und Leipzig 1904.

71) Vgl. die Besprechung des Bildes oben S. 67.

72) Sie scheinen mir besonders nötig auszusprechen in einer Zeit, in der man so oft Giotto mit dem forcierten Stil des Ferdinand Hodler in einem Atem nennt.

73) Tikkanen ist andrer Meinung: „Es ist auf alles verzichtet, was einen nackten Körper interessant macht" (a. a. O. p. 26).

74) Sehr lehrreich ist ein Vergleich der Giottoschen Akte mit denen der klassischen Byzantiner. Unter diesen mögen die in Daphni zu den besten zählen. Von dem Christus der Taufe dort sagt Millet a. a. O. p. 114: „imite certains Apollons archaiques et même certaines statues classiques telles que l'Idolino de Florence". Vor allem sind die Formen sehr viel weicher; Giottos Stärke beruht auf der Schärfe der Linien und wie klar steht sein Christus im Vergleich zu dem des Byzantiners. Giotto „imitiert" eben nicht, sondern gibt eine ganz neue Körperanschauung.

75) Burckhardt, a. a. O. p. 770 f. rechnet mit einer gewissen Berechtigung die Weltgerichtsbilder unter die symbolischen Darstellungen. Er sieht in Giottos Bilde „grosse Zeitgedanken". Riegel, Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. p. 83 ff. bringt einen besondern Abschnitt über die trecentistischen Weltgerichte, aber ohne besonders in die Tiefe zu gehen. Dort sehr schöne Abbildung.

76) Die besondere Wichtigkeit des Jüngsten Gerichts liegt im Thema begründet, das Giottos Kräfte auf eine besondere Probe stellt. Es soll von uns nicht als die vollkommenste künstlerische Leistung in der Arena hingestellt werden; es mag sogar an technischer Entwickeltheit hinter den andern Bildern zurückstehen, wie Burckhardt (a. a. O. p. 770) und Romdahl (a. a. O.) meinen, die es für den frühesten Bestandteil der Arenafresken halten. Ueber diesen Punkt bin ich aber keineswegs sicher; Romdahls Beweis aus der Gegenüberstellung der Stiftergruppe und dem Hauptstück des Dreikönigsbildes ist gewiss nicht schlüssig. Das ist einer der schiefen Vergleiche, von denen wir oben gesprochen haben.

77) Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. p. 226) erörtern die Frage, ob Giotto selbst etwa die Kapelle gebaut habe. Das wird sich schwerlich sicher ausmachen lassen. Vgl. Anm. 80.

78) Ganz dicht an der oberen Bildgrenze sind Gestirne und Himmelspforten gemalt; man kann sie kaum erkennen, und die späteren Trecentisten haben diese apokalyptischen Beigaben ganz weggelassen.

79) Riegel, a. a. O. p. 85 gibt fälschlich an, der Höllenstrom finde sich auf dem grossen Mosaik von Torcello nicht, und will die Idee auf Dante zurückführen. Allerdings ist in Torcello der Strom nur angedeutet; als ein feuerfarbenes Band zieht er sich von Christi Füssen aus hin.

80) Diese Deutung der Figur hat Moschetti (a. a. O.) gegeben. Dann wäre erwiesen, dass Giotto die Kapelle nicht selbst gebaut hat. Venturi (a. a. O. p. 395) meint jedoch, der Mönch sei der Pfarrer der Kirche.

81) Vgl. hierzu D. Jessen, Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Berlin 1883. Er nennt die Hölle „das Verhängnis des Werkes" (p. 44).

82) Tikkanen (a. a. O. p. 15) findet die Ordnung „künstlerisch soviel als nichtig".

83) Ganz interessant ist das Urteil über den Christus der Disputà, das in den Propyläen (I, p. 149) ausgesprochen wird: „Christus ist schon oft getadelt worden, und die Gestalt der Figur im Ganzen kann wirklich nicht zu den elegantesten in Raffaels Werken gezählt werden".

84) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. p. 240 machen über die Erhaltung des Werkes Einzelangaben.

85) Die Kleider sind offenbar Zeittrachten und geben eine Illustration zu Villanis Bericht (Cronica Fiorentina. VII, cap. 4): „E non è da lasciare di fare memoria della sformata mutazione d'abito, che ci recarono di nuovo i Franceschi, quando (1342) venne il duca in Firenze, che anticamente il loro vestire e abito era il più bello e nobile e onesto che di niuna altra nazione, a modo di togati Romani".

86) Daher übersah Riegel wohl die Madonna. Er sagt (a. a. O. p. 85), dass Maria und Johannes fehlen.

87) Umgekehrt besitzt Cavallini die Giottosche Kühnheit und Prägnanz noch nicht. Sein Weltgericht in S. Cecilia bringt Maria und Johannes bittflehend.

88) Tikkanen (a. a. O. p. 15) vermisst die „naiv schönen Motive" des Giovanni Pisano und Fra Angelico. Auch Mâle (L'art réligieux du XIII. siècle en France. Paris. 1896. p. 485.) findet, dass erst Fra Angelico die mittelalterliche Idee des Weltgerichts und des Himmels habe malerisch darstellen können.

89) Es ist für spätere Betrachtungen wichtig, hier anzumerken, dass Franziskus im Gegensatz zu dem ducentistischen Gebrauch hier bartlos dargestellt ist.

90) Histoire de la Peinture en Italie. Nouv. éd. p. 173.

91) Während noch Tikkanen (p. 15) das Jüngste Gericht ein „handlungsloses Repräsentationsbild" nannte, in dem sich „die grossen Eigenschaften Giottos nicht mit gewöhnlicher Energie geltend machen, findet Perkins (a. a. O. p. 107) es „a summary of all Giotto's great and varied powers". Aehnlich Sirén p. 50.

92) Unmöglich kann man die Besonderheit des Charakters und der Bedeutung des Paduaner Jüngsten Gerichtes verstanden haben, wenn man das wegen des Danteporträts berühmte Himmelsfresko im Bargello in Florenz für früher entstanden ausgibt. So insbesondere Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. p. 215, die das Werk in Florenz auf 1300—1302 ansetzen. Milanesi hat dem Bilde und den übrigen Fresken in der Magdalenenkapelle des Bargello eingehende Studien gewidmet (Zusammengefasst in der Vasari-Ausgabe I, p. 414 ff.). Seine Argumente gegen Giottos Autorschaft der Bilder sind nicht alle durchschlagend. Insbesondere ist das, was wir über den Brand von 1332 wissen, zu unsicher, als dass man einen Beweis darauf stützen könnte. Auch die Interpretation des Wortes Capella in Ghibertis Bericht über Giottos Tätigkeit im Bargello als „Altarwerk" erscheint sehr zweifelhaft. Dagegen ist gewiss, dass die lange Inschrift, die sich am Sockel der Heiligenfigur in der Mitte der Fensterwand befindet des Inhalts, dass der Podestà Fidesmini da Varano „dies Werk" gestiftet habe, von Milanesi mit Recht auf die ganze Kapelle bezogen wird. Es wäre ganz sinnlos, wenn in der kleinen, durchaus einheitlichen Kapelle eine so ausführliche Stiftungsangabe an hervorragender Stelle nur auf einen Teil der Bilder oder gar nur auf den Heiligen zu beziehen wäre. Die einzig verständige Deutung des Heiligen auf dem Sockel mit der Inschrift ist, dass er den Schlussstein des Ganzen bildet und die Inschrift sich auf dieses bezieht. Crowe und Cavalcaselle bringen p. 216 nicht den geringsten Beweis darauf stützen könnte. Auch die Interpretation des Wortes Capella in Fidesmini war, wie Douglas in der Ausgabe von Cr. C. p. 50 mitteilt, 1331 Podestà von Florenz. Damit haben wir also ein ganz unbezweifelbares Datum für das Jüngste Gericht, das von der Stilkritik genau ebenso postuliert wird, wie wir gleich sehen werden.

Was nun Giottos Autorschaft anlangt, so sagt das älteste Zeugnis, dass Giotto das Altarbild der Kapelle des Podestà mit seinem und Dantes Porträt gemalt habe (Filippo Villani; mitgeteilt bei Vasari, ed. Milanesi I. p. 415). Eine Uebersetzung dieser Nachricht aus dem fünfzehnten Jahrhundert schreibt nun statt „tabula altaris capelle" einfach capella. Daraufhin erklären Cr. C. p. 217 „tabula altaris" für ein Versehen des Fil. Villani; statt im Gegenteil aus der Aenderung des Uebersetzers zu entnehmen, wie willkürlich man damals mit alten Berichten umgegangen ist, und wie in diesem speziellen Falle die Behauptung, Giotto habe die Fresken gemalt, entstanden ist. Diese ist dann zur allgemeinen Ueberzeugung geworden; Ghiberti, Codice Magliabechiano, Antonio Billi haben sie. Nachdem es also mit der „Bezeugung" der Fresken für Giotto sehr schwach bestellt ist, werfen wir die Frage auf: was sagt das „Himmelsbild" selbst über seine Entstehungszeit und seinen Autor? Zunächst haben wir hier bereits eine Trennung von Himmel und Hölle, die auf zwei Wände verteilt sind; das eigentliche Gerichtsmoment fehlt ganz. Ferner: die Gewänder der Männer des Himmelsbildes haben ein anderes Gepräge als auf dem Arenabilde; sie stimmen mit denen auf Giottos späten Bildern und denen seiner direkten Schule überein (vgl. besonders das von uns p. 245 f. besprochene Bild und die weltlichen Personen im Franziskuszyklus der Cap. Bardi). An feineren ikonographischen und (was so oft ganz dasselbe ist) stilistischen Momenten kommt besonders in Betracht: 1. dass die Gestalten

im Bargello nicht als geschlossene Masse aufgereiht sind und, halb gezogen, hinaufschweben; sie sind vielmehr wie zu einer Versammlung zusammengekommen; Freund steht bei Freund, es bilden sich besondere Gruppen, während in der Arena jeder für sich voll stiller Andacht ist. Hierin erweist sich das Bargellofresko als interessante Vorstufe zu Orcagens Himmelsbild in S. M. Novella, wo das Himmelreich buchstäblich ist „gleich einem Könige, der seinem Sohne Hochzeit hielt" und wo die Versammlung ein ausgesprochenes Festgepränge hat, von dem aus es zu den zarten Tänzen des Fra Angelico nicht mehr weit ist. 2. Dieser Auffassung entspricht auch die Einzeldarstellung. Die Ueberschneidungen sind weniger hart als auf dem Paduaner Bilde; es gibt in der Arena in keiner Reihe der Seligen einen zweiten Mann, der so voll zur Geltung kommt, wie auf dem Bargellofresko die jugendliche Gestalt auf der linken Seite dicht bei dem Kardinal in der vordersten Reihe. Die ganze Gestalt hat ihr Recht, während in der Arena immer nur die Köpfe der hinteren Personen etwas bedeuten. 3. Die Stimmung ist wesentlich verändert. Es herrscht eine Art von Andacht, die neben der herben Ruhe des Paduaner Bildes weichlich anmutet. Statt der direkten, aber stillen Teilnahme an etwas Objektivem finden wir hier Ansätze einer subjektiven, fast schwelgenden Reflexion, welche bereits an die Stimmungsfülle des Pisaner Jüngsten Gerichts gemahnt. 4. Daher ein durchgehender Wandel des Typus. Statt der knappen, klar zusammengefassten Formen in der Arena gibt es hier eine gewisse unpointierte Breite und eine Erschlaffung der scharfen Charakteristik des mannigfaltigen Verhältnisses der Hauptformen. Die klare Zeichnung der Köpfe in Padua wird man nicht satt, immer wieder aufzufassen; die Köpfe im Bargello sind erschöpft, so wie sie den Eindruck der besonderen Stimmung vermittelt haben. Alles das weist deutlich auf eine spätere Kunstepoche als die der Paduaner Gemälde hin. Zugleich aber weist es von Giotto selber fort, denn, wie wir noch sehen werden, zeigt dessen Spätstil keineswegs Symptome der Erweichung und Erschlaffung; die letzten Bilder, die wir von ihm besitzen, sind vielmehr seine schärfsten. Perkins a. a. O. p. 85 spricht sich gegen Giottos Autorschaft aus; Bayet a. a. O. p. 124 dafür, nur wisse man nicht, wann er sie gemalt hat!

93) A. a. O. p. 10. Auch Perkins sagt (a. a. O. p. 110) die allegorischen Figuren seien in Giottos monumentalstem Stil gehalten.

94) Dagegen Burckhardt a. a. O. p. 768: „Die Tugenden und Laster sind für uns doch nur kulturgeschichtlich interessante Versuche, das Allgemeine zu veranschaulichen; in unsrer Empfindungsweise finden sie keine Stelle".

95) Hier findet R. Vischers Ausspruch eine gewisse Bestätigung: „Er war ein geistiger Nachkomme der alten Griechen wie der apostolischen Glaubensbegründer."

96) So z. B. Sirén a. a. O. p. 51.

97) Es wird uns noch von andern Arbeiten Giottos in Padua berichtet. Schon die Riccobaldusstelle handelt von Bildern bei den Minoriten; Michele Savonarola (De Laudibus Patavii. Muratori, Script. Rer. Ital. XXIV, c. 1170) gibt näher den Ort an: den Kapitelsaal von S. Antonio. Der Anonimo Morelliano (ed. Frimmel, Wien 1888. p. 6) sagt: „Nel capitolo la passione a fresco fu di man de Giotto Fiorentino". Sirén a. a. O. p. 54 handelt darüber. — Passionsbilder sind nun gar nicht mehr erhalten, sondern nur noch Reste von Franziskusbildern und einer Verkündigung. Diese sind so trümmerhaft, dass sie gar kein Urteil zulassen, wie schon Frey (Il Codice Magliabecchiano, Berlin 1892. p. 230) gesagt hat. Dagegen mag in den auch sehr mitgenommenen Heiligengestalten in pilasterumgebenen Nischen Arbeit Giottos oder seines Ateliers aus einer etwas späteren Zeit als der der Arena zu erkennen sein. So auch Perkins a. a. O. p. 118.

98) Die Haltung des Knaben stimmt — abgesehen von Aenderungen, die in Giottos persönlichem Stil begründet sind, genau mit dem von der Madonna Rucellai überein, was schon Thode, Giotto p. 49 bemerkt. Das dürfte auch ein, wenn auch kleines Argument gegen die so oft neuerdings geäusserte Meinung sein, das Bild in S. M. Novella sei 1279 entstanden; es lägen dann beiläufig 30 Jahre zwischen den beiden so ähnlichen Knaben. Vgl. Rintelen, in Kunstgesch. Anzeigen 1906 p. 34 f.

99) Gerade an diese Gestalten hat Berenson seine viel zitierten Betrachtungen über die „Values of touch" bei Giotto geknüpft. (The Florentin's Painters of Renaissance p. 13 f.)

100) Diese Engel bringen in das Bild ein neues Moment, das im Grunde identisch ist mit den aus der Tiefe emporblickenden Propheten unter dem Thronbau auf Cimabues Madonna. Ohne rechten Zusammenhang mit der Hauptszene lassen sie gleichsam von aussen her noch einen Gruss zu der Himmelskönigin tragen. Indem aber Giotto die Prophetenköpfe, die so grotesk unter den Bogen des Throns hervorlugen, in freikniende Engelgestalten umwandelt, bleibt von dem alten Motiv nur noch die Nachwirkung der Anregung übrig, und die folgende Zeit führt dann den Verschmelzungsprozess vollkommen durch, indem sie die bei Giotto fern knienden Engel in den Kreis der übrigen aufnimmt und so zur Schilderung eines reich nüancierten jubilierenden und musizierenden einheitlichen Chors fortschreitet. Das ist ein lehrreicher Einblick in das Geschiebe ikonographischer Entwicklung.

101) Dies Verhältnis hat schon Thode bemerkt (Giotto p. 50).

102) Frey, Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Berlin 1885. p. 72.

103) Wulff, a. a. O. p. 313 f.; Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O. p. 245 ff. setzen wenigstens die Peruzzikapelle in der Betrachtung voran; eine Begründung dafür geben sie nicht, und aus einer Stelle p. 201 möchte man sogar annehmen, dass sie im Grunde doch die Peruzzikapelle für Giottos reifstes Werk gehalten haben.

104) V. d. Gablentz, Die christliche Kunst des Mittelalters (Strassburg 1908) gibt über die Ikonographie des Apostels Johannes keine Aufklärung.

105) Crowe u. Cavalcaselle finden den sitzenden Zacharias einer antiken Statue vergleichbar (a. a. O. p. 247).

106) So z. B. Tikkanen, a. a. O. p. 9, der es „naiv" nennt, dass die „Visionsbilder in einem Halbkreis um den schlafenden Apostel geordnet" sind.

107) A. a. O. p. 41.

108) Die Kuppelkirche mag eine Reminiszenz an den Santo in Padua sein, wie Sirén (a. a. O. p. 80) vermutet.

109) A. a. O. p. 8.

110) Seit Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. p. 249 f.) wird das Bild als das Hauptwerk Giottos gefeiert. Cr. C. setzen es in Vergleich mit Raffaels Bildern, der höchste Lobspruch, den sie zu erteilen hatten.

111) Ruskin, a. a. O. p. 33 ist ganz überschwänglich im Preise von Giottos Farbe: „I believe he would have treated his subjects much more like Titian than like Raphael".

112) So machte es Donatello in der Sakristei von San Lorenzo.

113) Etwas Aehnliches meint Burckhardt (a. a. O. p. 763): „Hier wird das Wunder erst wirklich durch das mit voller dramatischer Grösse gegebene Verhalten der entsetzten und erstaunten Zuhörer".

114) Bezeichnend für Andreas undurchsichtigen Stil ist Wölfflins Wort: „Die Schablone der Randfiguren wird wieder aufgelegt" (a. a. O. p. 162); nur nennt Wölfflin den Andrea darum nicht unklar.

115) Die gewölbte Decke besitzt in den drei kleinen allegorischen Darstellungen der Ordensgelübde und dem Heiligen Franziskus die Stigmata weisend einen ikonographisch höchst bedeutsamen Schmuck. Aus diesen echt giottoschen graziösen Erfindungen sind dann die massiven, aber berühmten „Allegorien" in Assisi hervorgegangen.

116) Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. p. 252 geben eine andere Deutung des Bildes, indem sie in der sitzenden Figur den heiligen Franziskus dargestellt finden. Ich war dieser Deutung gleichfalls zugeneigt, bis ich bemerkte, dass die Erzählung in Schlangenlinie über die beiden Wände geht, das Bild der Visionen also einen zeitlich dem Tode des Heiligen folgenden Vorgang darstellt.

117) Die Architektur hier hat in ihrer Rhythmik eine überraschende Verwandtschaft mit der Schmalseite des Hofes des Campo Santo in Pisa. Abb. bei Supino, Pisa. Bergamo 1905. p. 49.

118) A. a. O. p. 203 ff.

119) Vasari bezeichnet einen dieser beiden Herren als den Arnolfo di Cambio.

120) E. Bock im Museum. 1908.

121) In der älteren Literatur wird dies Fresko gewöhnlich bei den Werken Giottos aufgeführt. So von Förster, a. a. O. p. 222, Schnaase, a. a. O. 2 p. 370; Crowe und Cavalcaselle erwähnen sie in den Nachträgen des 3. Bandes der deutschen Auflage p. 377; Tikkanen, a. a. O. Vorwort. Die neueren Autoren erwähnen das Bild gar nicht oder gehen wie Venturi (a. a. O. p. 426) flüchtig darüber hin. Ich selbst danke den Hinweis auf das Bild Dr. Frh. von Hadeln. Professor Brockhaus hatte die Güte, mir eine Photographie danach herstellen zu lassen.

122) Dass die Kataloge dünner werden, bemerkte aber bereits E. Förster, a. a. O. p. 136.

123) In der Tat ist die Berühmtheit der Franziskuslegende in Assisi ziemlich jungen Datums. Schon della Valle hat an ihrer Echtheit gezweifelt, desgleichen später Rumohr. Auch Schnaase geht mit wenigen Worten über sie hinweg, sich über Giottos Autorschaft zurückhaltend äussernd. Förster beginnt die Betrachtung der Werke Giottos mit den Bildern in der Unterkirche. Zwar bespricht er die Franziskusbilder gar nicht näher, aber bei ihm findet sich bereits die Annäherung von Giotto und Franziskus: „Welcher Gegenstand wäre mächtiger gewesen, den jungen Künstler zu begeistern als der Heilige, der, gleich einem zweiten Christus, das Jahrhundert in Bewegung gebracht?" (a. a. O. p. 227). Wie wenn Giottò ein Düsseldorfer gewesen wäre. Höchst bezeichnend für die geistige Verfassung, in der die Franziskuslegende ihren Ruhm gewonnen hat, ist sodann das Diktum Dobberts: „Auch heute noch, wo die Wellen jener Geistesströmung, welche von Franz von Assisi ausging, denjenigen, der mit seiner Bildung bereits wesentlich der zweiten nicht gerade romantisch gefärbten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehört, kaum mehr irgendwie berühren, fühlt sich doch wohl jeder in der stillen, herrlich gelegenen umbrischen Bergstadt von einem eigentümlichen mittelalterlichen Geiste angeweht". Farbe und Berührung will man vom Mittelalter nicht mehr empfangen; nur etwas Stimmung lässt man sich gern von ihm gefallen. Welche Erschlaffung der geistigen Kraft! Sehr entschieden ist dann Thode für die Franziskuslegende als Werk Giottos eingetreten (s. Anm. 1). Frey, Codice Magl. p. 228 erklärt, die Bilder seien wegen ihrer Uebermaltheit „für die Stilkritik unbrauchbar", führt jedoch eine genaue Scheidung von „künstlerisch" und „weniger künstlerisch", „von eigener Hand" und „von Schülerhand" durch; das sind sogar Subtilitäten der „Stilkritik". Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. p. 181 finden das „Talent Giottos" erst in den letzten Bildern. Tikkanen (a. a. O. Vorwort): „Für sichere Jugendarbeiten Giottos halte ich wenigstens die späteren Bilder des Franziskuszyklus in Assisi. Die schwierige Frage über die Urheberschaft der früheren dieser Bilder muss ich unbeantwortet lassen. Soviel scheint mir sicher, dass man hier den Bildungsgang des giottoschen Stils vor Augen hat". Zimmermann, Pératé, Perkins, Bayet, Berenson, Venturi, besonders Wulff und Sirén nehmen den Zyklus im wesentlichen als Arbeit Giottos. Dagegen haben sich nur geäussert Kallab, Wickhoff, Aubert. Wölfflin gründet seine zitierte Charakteristik Giottos nicht auf die Franziskusbilder.

124) Selbst A. Billi schreibt sie ihm noch nicht ausdrücklich zu; bei ihm heisst es nur: „Commincio ad acquistare fama per la pittura grande in S. Francesco d'Ascesi, cominciata da Cimabue" (ed. Frey. p. 6).

125) Diese Interpretation gibt übrigens nur Thode, insbesondere Giotto. p. 17.

126) Dass die letzte Chronik des Riccobaldus bis 1319 geht, ist wichtig; in der kunstgeschichtlichen Literatur heisst es stets, R. sei 1313 gestorben.

127) So hat die Stelle richtig Muratori (Rer. Ital. Scriptores. IX. Mediolani. 1726) nach der von Eccard herausgegebenen Berliner Handschrift. Holder-Egger trug im „Neuen Archiv" XI. p. 277, 287 alles über die Riccobaldushandschriften zusammen. Er hatte die Güte, mir aus seinen Papieren Auskunft über etwaige Varianten der Giotto-Stelle zu geben.

128) Vasari ed. Milanesi I. p. 392 und alle folgenden. Zuletzt Sirén, a. a. O. p. 35.

129) Zimmermann, a. a. O. p. 365 ist der letzte, der Bilder in der Unterkirche vor die Arena setzt.

130) Insbesondere nicht der Ottimo, dessen Berichterstattung sich des höchsten Ansehens bei den Historikern erfreut. Vgl. Anm. 36.

131) A. a. O. p. 41.

132) Vgl. z. B. die Abb. aus dem Griechischen Menologium im Vatikan bei Kallab, a. a. O. p. 21.

133) Diese Konsequenz zieht Wulff, a. a. O. p. 321 und spielt dann den allzu billigen Trumpf aus, die Gegner könnten sich einen Künstler immer nur im Gleis fortschreitend denken. — Wulff legt grosses Gewicht darauf, dass im Zeitalter Giottos das Individuum gegenüber dem ikonographisch gebundenen Typus noch wenig zu bedeuten habe. Ich kann mir dabei nicht viel denken, denn ich kenne kein Zeitalter, in dem sich die individuellen Besonderheiten der Künstler schärfer in den Kunstwerken markierten als sie es in den gleichzeitigen Bildern des Giotto und des Duccio tun; deutlicher sondern sich auch Tizians und Michelangelos Bilder nicht. Ferner, wenn die Künstler so gebunden waren, wie konnte dann derselbe Giotto der Franziskuslegende zwei so verschiedene Fassungen geben wie in Florenz und Assisi? Wulff hält auch selbst seinen Gedanken gar nicht durch. Seine Konstruktion der Entwicklung des Giottoschen Stils führt im Gegenteil zur Vorstellung einer sehr wunderlich komplizierten künstlerischen Individualität. Nach Wulff nämlich hat Giotto gewissermassen zweimal Schiffbruch erlitten. Das erste Mal, als er in Assisi unter dem vergeblichen Einfluss der Minaturen ausführliche „grosse Minaturen" malte und dabei schliesslich „zweifellos zuviel" Personen auf seine Bühne brachte. Nachdem es Giotto dann aber in Rom wie Schuppen von den Augen fiel, ging es im Anschluss an die Byzantiner eine Weile sehr gut mit ihm. Da kam aber die dekorative Aufgabe in der Unterkirche in Assisi und nun ging Giotto zum zweiten Male „zu weit", er verfiel jetzt in den entgegengesetzten Fehler wie früher, er wurde abstrakt, wie die Bardifresken in Florenz beweisen. Solch ein unbeherrschtes Naturell hatte nach Wulff der grösste Maler seines Jahrhunderts. — Was die „grossen Miniaturen" in Assisi betrifft, so ist Wulff übrigens ein kleines Unheil widerfahren. Er beruft sich für seine These von Giottos anfänglicher Abhängigkeit von Miniaturen u. a. auch darauf, dass in Perkins Buch sich die Abbildungen nach den Franziskusbildern so sehr viel besser machten als die nach den „späteren" Bildern Giottos, woran man ihren Charakter als Buchillustration erkennen könne. Er übersah, dass die Proportionen des Perkinsschen Buches zufällig mit den Proportionen der Bilder in Assisi übereinstimmen. Man kann umgekehrt ein Buch herstellen, in welchem Abbildungen nach den Paduaner Fresken wie ein herrlicher Schmuck wirken, und die Franziskusbilder eine sehr traurige Figur machen.

134) Wulff, a. a. O. p. 309 f.

135) Der Deckenbehandlung in Assisi gibt Wulff eine wie mir scheint zu grosse Bedeutung. Besonders auch in der sehr heftigen gegen mich gerichteten „Kritik einer Rezension" Repert. 1906. p. 470 ff.

136) In der Frage, was in der Franziskuslegende von Giotto selbst sei, ist im Laufe der Jahrzehnte ein charakteristischer Wandel eingetreten. Früher erklärte man die späteren Bilder für mehr giottisch; so besonders Tikkanen (s. Anm. 123). Seitdem man kritisch etwas schärfer geworden ist, hat man erkannt, dass der Charakter der späten Bilder Giottos Autorschaft sehr gefährlich ist; da die früheren Bilder denselben Charakter noch nicht so ausgeprägt zeigen, glaubt man es riskieren zu können, sie Giotto zuzuschreiben. Zuletzt Sirén, a. a. O. p. 25. Wulff, a. a. O. p. 240 hat sich mit Recht entschieden gegen die willkürliche Zerteilung der Bilder gewendet.

137) Wickhoff, Kunstgesch. Anzeigen 1907, p. 44.

138) Vgl. über diese Eintragung Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. p. 209 f.

139) Vgl. Rintelen, Beilage zur Allg. Zeitung 13. XII. 1905.

140) Noch A. Billi nennt als Giottos Hauptwunder die Navicella; a. a. O. p. 4.

141) Das Wichtigste bei Baldinucci I, p. 112.

142) Abb. der Kopie bei Zimmermann, a. a. O. p. 391, der sie gleichfalls für aufschlussreicher hält.

143) A. a. O.

144) Rintelen, a. a. O. Fast am selben Tage erschien in der Arte VIII, p. 422 ff. ein Aufsatz von A. Venturi „La Quadreria Sterbini in Roma", in der ein dürftiges Madonnenbildchen des früheren Trecento besprochen wurde; es hiess dann weiter: „quest' opera crediamo della stessa mano che fece per San Pietro in Vaticano, sotto la direzione di Giotto la grande pala d'Altare . . . eseguitasi verso il 1300". Im unmittelbar folgenden Hefte seiner Zeitschrift brachte Venturi, der inzwischen meinen Beitrag zu der Frage kennen gelernt hatte, zwar in der bibliographischen mit grosser Sorgfalt gemachten Monatsrevue keine Notiz über meinen Artikel, wohl aber einen Aufsatz „Le Vele d'Assisi. IX, p. 19—34, in dem das Datum 1300, p. 33 aufgegeben und ein späteres angenommen wird — ohne Zitat.

145) Mitgeteilt in L'Arte IX, p. 339 von G. de Nicola.

146) Uebrigens erwähnt der gleichfalls dem XVII. Jahrhundert angehörende Baldinucci das römische Altarwerk in seinem Giottokataloge nicht.

147) Ludwig Justi, Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen. XXIV. p. 277.

148) Vgl. Anm. 144; ferner Storia dell' arte italiana. V. p. 437, wo die Meinung über das Bild sich abermals geändert zeigt.

149) A. a. O. p. 91.

150) Sehr sorglos ist Pératé's (Michel, Hist. de l'art chrétien II, p. 786) Angabe: die beiden Historien des Altarbildes „nous rendent, avec un plus bel équilibre, les si intéressantes compositions de Cimabué au transept droit de la Basilique supérieure de S. François".

151) Diese Pferde stimmen in ihrem Typ gar nicht mit denen überein, die Giotto unter den allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit in Padua gemalt hat, wohl aber mit denen des Duccio, besonders auf dessen Dreikönigsbilde auf der Domtafel in Siena.

152) Irrigerweise wird mit diesem Bilde ein kleines Kreuzigungsbild im Berliner Museum zusammengestellt. So von Wulff a. a. O. p. 244. Die Bilder sind in allem Wesentlichen grundverschieden. Das Berliner ist der Typ einer ungemein schlichten Kunst voll reizender Natürlichkeit (die Magdalena mit dem langflutenden Haar ist dafür das beste Beispiel), aber auch von ziemlicher Derbheit des Formengefühls. Ein kräftiger Sinn für die Masse spricht daraus, aber gerade die bis zum Trügerischen elegante Artikulation, die der hervorstechendste Zug des römischen Bildes ist, fehlt ihm ganz. — Gewiss entstammt das Bild der unmittelbaren Gefolgschaft Giottos, hat aber mit ihm selbst nichts zu tun.

153) Seroux d'Agincourt, Historie de l'art, VI, pl. 115 brachte zuerst eine Abb. des Fresko. Man sieht dort links zwischen zwei hintereinander stehenden Säulen den Profilkopf eines Alten, der jetzt fehlt. Vgl. die Abb. bei Thode, Giotto. p. 53.

154) Vgl. E. Müntz, Boniface VIII et Giotto in Mélanges d'Archéologie et d'histoire. 1881. Ferner Zimmermann a. a. O. p. 403.

155) Jedoch in der Quellenliteratur nicht vor Vasari ausdrücklich genannt. Gewiss hat aber Ghiberti die Allegorien für giottisch gehalten (s. seinen Ausspruch oben p. 178).

156) Vgl. bes. Rumohr und Förster a. a. O.

157) Wulff a. a. O. p. 315. Sirén a. a. O. p. 71.

158) Schnaase a. a. O.², p. 371: „Man kann nicht sagen, dass er dabei grossen geistigen Aufwand getrieben habe." Vischer a. a. O. p. 77: „Es ist erstaunlich, wie er diese trocknen Allegorien mit seinem feurigen Odem belebt. Dem Bilde der Armut ist eine gewisse Poesie nicht abzusprechen. Im übrigen freilich liess der lehrhafte Gehalt nur eine geringe Vitalisierung zu. Thode: „Man kann sich eines Gefühles des Bedauerns nicht erwehren, sieht man die Kunst im vergeblichen Kampfe mit den Fesseln, die ein anscheinend herzloses Mönchtum ihr angelegt hat." (Franz v. Assisi . . . p. 480.)

159) Sowohl Rumohr a. a. O. III, p. 101 als Passavant (Raphael I, p. 164) sprechen von der Sprödigkeit des Stoffs der Schule von Athen.

160) Diesen wichtigen Unterschied des Jüngsten Gerichtes von andern „symbolischen" Darstellungen des Trecento berücksichtigt Burckhardt nicht. Vgl. Anm. 75.

161) „Nirgends zeigt sich das Können Giottos in symmetrischer Anordnung so glänzend als hier." „Erst in der Schule von Athen gibt es etwas Aehnliches." Tikkanen a. a. O. p. 9.

162) Sirén (a. a. O.) findet Sienesisches in den Engeln gemäss der herrschenden Schablone, überall wo man einen Anflug von weicher Lieblichkeit in Trecentobildern trifft, auf Siena zu rekurrieren. Giotto selbst hätte besonders nicht nötig gehabt, um etwas Mildes zu schaffen, nach Siena zu gehen, oder ist Maria auf dem Brautbild in der Arena auch sienesisch? Aber freilich Giottos zarte Figuren sind von anderer Art als diese nervenlos samtigen Engel.

163) Sirén a. a. O. p. 62.

164) Charakteristischer Weise gebraucht Dobbert (a. a. O. p. 11) das Wort „Programmalerei" von den Allegorien.

165) So Sirén a. a. O. p. 65, offenbar im Anschluss an Schubring, Repertorium für Kunstwissenschaft. XXII, p. 5.

166) Auf die seltsamste Art führt die Scheidung des Stils in den Allegorien Frey durch (Cod. Magl. p. 229): die vier Allegorien hat Giotto „sämtlich entworfen, vielleicht auch teilweise zu malen begonnen. Die letzte Ausführung ist jedoch von andern. Die hochpoetische Armut zeigt sienesisches Kolorit; ebenso die Keuschheit. Der Gehorsam mag florentinisch sein. Am schwächsten ist die Glorifikation des hl. Franziskus von einem unbedeutenden Florentiner, der Giottos Entwurf gehörig verballhornt hat". Worauf stützen sich nun diese Entscheidungen?

167) Die Möglichkeit wenigstens, dass von Giotto nur die Entwürfe zu diesem Zyklus stammten, nahm bereits Thode an. (Franz v. Assisi . . . p. 261.)

168) Venturi in einem Aufsatz der Nuova Antologia 109 p. 169 äussert sich, wie über den ganzen Zyklus, der ihm die meisten Beispiele für seine Giotto-Charakteristik liefert, sehr günstig über dies Bild: „Par quasi che Giotto in quell'affresco tracci la via nei secoli ad pittore della Coena Domini, al divino Leonardo."

169) Zugunsten der Kreuzigung äussern sich besonders Schubring a. a. O. p. 9, Wulff a. a. O. p. 319, Perkins a. a. O. p. 58 f.

170) Schon Crowe und Cavalcaselle a. a. O. p. 207 nehmen Giottos Autorschaft für diese Bilder an. Thode, im „Franz von Assisi" p. 169 und 261 noch unschlüssig, drückt sich im Giotto p. 54 entschiedener aus.

171) Auf diesem Bilde finden sich eine Reihe effektvoller trauererfüllter Charakterköpfe, u. a. auch einer, den Thode (Giotto. p. 55 ff.) als Selbstporträt Giottos ausgibt. Der Kopf soll übereinstimmen mit den Grundzügen des Benozzoschen Idealporträts (Abb. a. a. O. p. 45), aber was als identisch angegeben wird: „hagere Züge, auffallend lange, gebogene Nase, kluger, überlegender Ausdruck im Auge", ist so spärlich, dass es unmöglich überzeugen kann. Gewiss stimmt auch die Voraussetzung des Ganzen nicht, dass nämlich Giotto, als der Kopf gemalt wurde, etwa dreissig Jahre alt war. Das Bild ist viel später entstanden als in der Mitte der 90er des Ducento; denn das ist die Zeit, in welcher Giotto nach Thodes Annahme in die Dreissiger eintrat.

172) Thode, Giotto p. 84 ff., Venturi, Storia dell'arte italiana V, p. 438 ff., Sirén a. a. O. p. 56 ff., Perkins a. a. O. p. 86 ff., Wulff a. a. O. p. 319, Bayet a. a. O. p. 111, Berenson a. a. O. p. 140. Berenson unterscheidet nicht weniger als fünf Grade der Zugehörigkeit der Bilder zu Giotto.

173) Tikkanen (a. a. O. p. 3): „In den Bildern Giottos kommen Inschriften nur bei rein allegorischen Figuren vor."

174) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. p. 233 urteilen über dies Bild: „In Assisi hat ein Schüler Giottos diese Komposition kopiert, aber durch Veränderungen sehr entstellt."

175) A. a. O. p. 319.

176) Wickhoff (Kunstgesch. Anzeigen. 1907 p. 446) gibt eine Charakteristik des Zyklus mit besonderer Hervorhebung der landschaftlichen Darstellungen, in denen er die „Vorahnung einer späteren Entwicklung" sieht.

177) Am lebhaftesten äussert sich Sirén a. a. O. p. 58, er nennt die Gestalt „stattlicher als alle, denen wir früher in Giottos Werken begegnet sind; die Gestalt hat denselben Zug klassischer Hoheit, der Niccolo Pisanos heilige Jungfrauen auszeichnet".

178) d'Agincourt (a. a. O. p. 114) bildete die Krönung im ganzen und den Kopf der Madonna besonders ab. Rumohr stützte (a. a. O.) auf dieses Bild mit zum Teil sehr guten Gründen sein ablehnendes Urteil über Giotto.

179) Vischer a. a. O. p. 87 lobt besonders diese Engel.

180) Eine ähnliche rohe Stifterdarstellung findet sich auf dem grossen, dem Bernardo Daddi zugeschriebenen Altarwerk in der Akademie zu Florenz.

181) Zweifel an der Eigenhändigkeit sind auch sonst geäussert worden, z. B. von Douglas a. a. O. p. 85. — Eine schwache, in schweren Farben gehaltene Kopie des Mittelstücks findet sich im Museum zu Gent.

Im Museo del Opera di S. Croce befindet sich ein fünfteiliges Halbfigurenbild der Madonna mit vier Heiligen, das W. Suida in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II (Leipzig. 1909) p. 65 im Anschluss an Thode dem Giotto zuschreibt (Abb. ebenda). Ihm ist Sirén gefolgt. Eine Begründung der traditionslosen Attribution fehlt.

182) Ueber „Giotto a Bologna" brachte L. Frati in der Arte XIII (1910) p. 466 f. einen Beitrag, wonach sich Giotto zu Beginn der dreissiger Jahre in Bologna aufgehalten und eine nicht mehr erhaltene Kapelle bemalt hat. Ueber die Entstehung des Altarbildes, das sich bis ins XVIII. Jahrhundert in der Sakristei von S. M. degli Angeli, hierauf in S. Antonio befand, 1806 zerteilt (das Mittelstück kam in die Brera) und 1894 in der Pinakothek von Bologna wieder vereint wurde, haben Fratis Forschungen nichts ergeben. — Venturi a. a. O. p. 504 schreibt das Werkchen zwei Händen der Bottega zu; die Seiten stammten vielleicht von Pacino di Buonaguida — eine haltlose Attribution.

183) A. a. O. p. 222 ff.

184) Die Predellenfiktion durch Ornamentstreifen findet sich auch sonst; so auf dem kleinen, Daddi genannten Bild der Krönung Mariä in der Sammlung Meydendorff (Abb. in Les anciennes écoles de peinture dans les Palais et collections privées Russes. Brüssel. 1910).

185) Es bleibt darum auch immer die Möglichkeit, dass die Unterschrift auf der Tafel ein Werk der Willkür ist und dass das Bild von einem Nachfolger Giottos selbständig gemalt ist. Für diese einfachste Lösung der Frage spricht, dass das Bild gar nicht wie eine Vorstufe zu dem Bardifresko wirkt. — Uebrigens äusserte sich bereits Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin. 1839. p. 402) wie folgt: „Viel zu roh für Giotto und ein nur schwaches Schulbild nach seinem Motiv. Die Predella ist bei weitem das Beste."

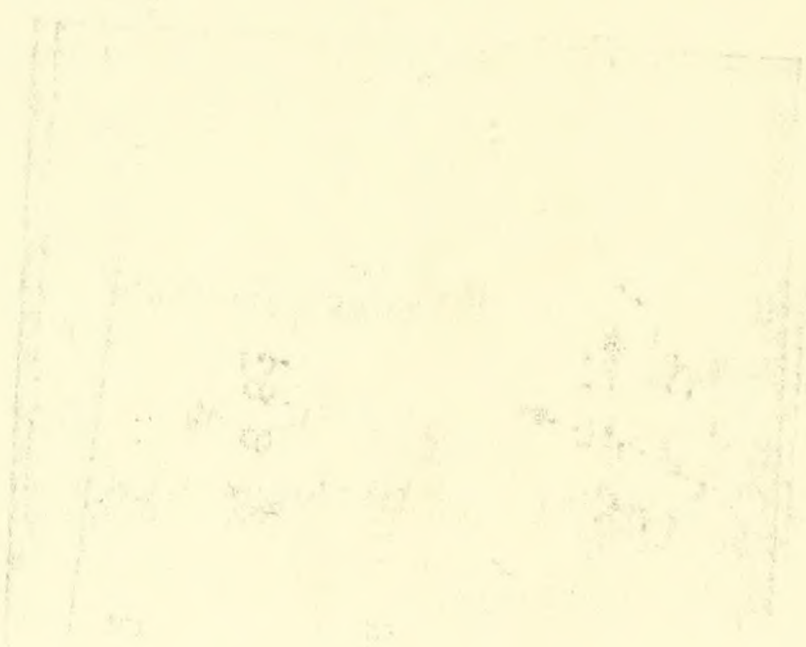
186) Jedoch schon J. Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig. 1880. p. 88 erklärte Abendmahl und Kreuzigung für „Werke eines tüchtigen Schülers des Giotto".

187) Das offenbar hübsche Bildchen der Darstellung im Tempel der Sammlung Gardner in Boston (Abb. bei Venturi a. a. O. p. 413) kenne ich nicht im Original, bin aber ausser Zweifel, dass die Zuschreibung an Giotto nicht zu halten ist.

188) Sehr hoch bewertet das Werk Sirén a. a. O. p. 103: „Vollständig mit den mächtigen Gestalten zu vergleichen, die Giotto in der Capella Peruzzi malte".

189) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. p. 233 finden das Kruzifix in der Sakristei besser als das Fresko der Kapelle. Sirén a. a. O. p. 86 nennt es „das feinste Zeugnis, das wir von Giottos Vermögen, die nackte, menschliche Gestalt zu zeichnen, besitzen".

Druck von Mänicke & Jahn in Rudolstadt.



BINDING SECT. JUL 17 1966

ND
623
G6R5

Rintelen, Friedrich
Giotto und die Giotto-Apokryphen

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY